ITALY 1968

REPRESENTATIONS IN ITALIAN CULTURE

carte italiane

VOLUME FOUR

A Journal of Italian Studies edited by the
Graduate Students of the Department of Italian at UCLA

ITALY 1968
Anniversary Issue

REPRESENTATIONS AND MEMORIES OF 1968 AND ITS AFTERMATH IN ITALIAN CULTURE

VOLUME FOUR

Carte Italiane is edited by the graduate students of the Department of Italian at the University of California, Los Angeles. Published annually, it is funded by the UCLA Graduate Students Association and by subscription fees. Essays in English or Italian, on all areas of Italian studies, must follow the submission guidelines found on the Carte Italiane website: http://www.italian.ucla.edu/carteitaliane/guidelines_eng.html. All entries must be submitted in electronic format as either a Word (.doc) or Rich Text (.rtf) document to italiane@ucla.edu.

UCLA Department of Italian
212 Royce Hall
Box 951535
Los Angeles, CA 90095-1235

Email: italiane@ucla.edu

Subscription Rate

15 dollars (includes Shipping and Handling)
Please make Checks payable in US dollars to:
Carte Italiane, UCLA

ISSN: 0737-9412

Contents

Cinema In and About 1968

Texts, Translations, Memoirs

Introduction

1968, or "*il Sessantotto*" as Italians call it, is a year that continues to loom large in Italy's national consciousness. It denotes a period in which a call for change echoed through the streets and other public spaces, manifesting itself in the violent protests and political upheaval that will forever mark it as a decisive breaking point in modern history. As an inspiration for both contemporary as well as retrospective artistic activity, 1968 persists in stimulating the national imagination up until the present day. Accordingly, and in commemoration of the 40th anniversary, we have dedicated the current special edition of CARTE ITALIANE to the events of 1968 and its cultural and political ramifications. The current issue is the brainchild of Lucia Re's graduate seminar taught at UCLA in the Spring of 2007, which sparked an interest in the wide array of literature, visual arts, and cinema spawned by the events of 1968. As we observed, the critical and artistic interest that '68 has engendered over the past 40 years has been both varied and sustained, and in this volume we give voice to some recent international scholarship on the subject. What we found, and what is represented in the following pages, is that '68 was not a single entity or monolithic experience; it was the peak year of roughly a decade of revolutionary turmoil that involved Italy in a series of social and political movements of global dimensions whose many worldwide repercussions are still felt and discussed today. All the movements learned from each other, and the advances in women's and gay rights were fought for on the streets in Italy as in other parts of the world in the aftermath of 1968. Il Sessantotto's attack against the ethics of authoritarianism in Italy was also an attempt to disrupt patriarchal systems of sexual repression and gender normalization. Well before the legendary events of May 1968 in Paris, contestatory movements and revolt against authoritarian practices had begun to emerge in the mid-sixties throughout Italy, with traditional institutions, including the family, the Church, and education, becoming increasingly challenged, and with a first, tragically violent confrontation between students and the police on March 1, 1968—the so-called "Battle of Valle Giulia" near the school of architecture in Rome. The storm that swept the world in the 1960s started in Vietnam; the spectacle of the brutal war waged by the US, televised by news programs worldwide, triggered a global wave of revolt, and the anti-war protest at Berkeley and other US campuses became a model of activism. Italian students' uprisings started with the

occupation of the University of Trento's school of Sociology in January 1966. In Italy, the movements of 1968 and their aftermath were among the strongest and most violent in Europe, and, as can be seen in several of the essays published here, the debate is still open regarding the legacy of il Sessantotto and the connection between 1968 activism and the bloodshed of the so-called "anni di piombo," with the explosion of terrorism and the "strategy of tension." What these essays make clear, in any case, is that the movement/s of 1968 went far beyond just "the left," making inroads in the most important institutions in Italy, including the languages of literature, theater, art and film, and changing the very way we see and think about Italy and the world.

Our anniversary edition opens with a section devoted to experimental poetics, one of the most significant developments of the radical spirit of il Sessantotto. The section begins with Gian Maria Annovi's discussion of the cultural and social revolution of '68 as a symbol of transgression that finds its expression in Andrea Zanzotto's groundbreaking poetic work *La Beltà*. This is followed by a consideration of the pivotal figure of Pier Paolo Pasolini which is addressed in Andrea Pera's study of Pasolini's theatrical works, beginning with the 1968 "Manifesto for a New Theater." In our second section, key narrative works about 1968 by Nanni Balestrini, Dacia Maraini, and Luisa Passerini, are analyzed in the essays by Dominic Siracusa, Cinzia Samà, and Staisey Divorski, respectively. Offering a Marcusian reading of *Vogliamo tutto*, the first essay illustrates Balestrini's surprisingly ironic take on revolutionary violence. The feminist ambivalence towards the events and ideologies of the period, expressed or implicit in the novels by Maraini and Passerini, are clearly evidenced in the other two essays of this section. The one on Maraini sets the novel in the context of the feminist author's entire literary production, while the essay on Passerini provides a careful reading of the metaphoricity of food and nourishment in relation to the question of gendered identity in *Autoritratto di gruppo*. The section on the visual arts comprises two articles (by Riccardo Boglione and Adrian Duran) that focus on the background to the changes and radical experiments in a period in which Italian art sees the apparently sudden blossoming of a new era. Boglione traces the emergence of the little-known Italian version of the situationist avant-garde, with its ironic and hybrid forms, including especially Lamberto Pignotti's comics and postal stamps that play with visual writing and the contamination of high and low. Duran maps out the rise of the internationally acclaimed radical

phenomenon of *arte povera*, effectively tracing its creative and critical genealogies in the postwar period.

In the fourth section of this issue we present two very different essays dealing with the political heritage of *il Sessantotto*. Riding the "long wave" of the politics of 1968, Andrea Righi dissects Adele Cambria's feminist critique of Antonio Gramsci's sexual politics, while Glen Duerr examines the phenomenon of mass protest from a political science perspective, and from the point of view of the European Union's continuing efforts towards normalization and the pacification of social conflicts. In the section devoted to cinema that examines the political, social, and cultural impact of '68, we have included two articles on the epochal films by Marco Bellocchio and Bernardo Bertolucci that anticipate and later revisit in very different but equally thought-provoking and imaginative ways the turmoil of that revolutionary period, and the problematic relationship between politics and sexuality. Federica Colleoni then looks at how recent commercial cinema and literature (including an example of the so-called "Mediterranean film noir" and a children's novel written by a reformed female member of the Red Brigades) have attempted to defuse and contain--mostly in simplistic and scapegoating terms—the specter of terrorist violence. In the final essay of this section, Giovanna Summerfield discusses the recent films (and international commercial hits) *La meglio gioventù* and *Mio fratello è figlio unico*, works that although profoundly different stylistically, seem to mark a similar nostalgic regression to an ideal of the family that 1968 had radically challenged.

The last section of this special issue is devoted to creative and autobiographical texts and begins with another exclusive publication, Kristina Bigdeli's translation of Elsa Morante's little-known 1968 short play *La serata a Colono* (*The Evening at Colonus*). We then have the distinct pleasure of publishing the first translation of two Amelia Rosselli poems by professor Lucia Re and Diana Thow. Our anniversary edition concludes with a first-hand account of the uncertainties and perplexities experienced by many observers and participants as violence escalated in the aftermath of 1968 in Italy, written by Simonetta Falasca Zamponi, who studied sociology in Trento and is now a professor of Sociology at UCSB.

This volume of Carte Italiane would not have been possible without the help of a number of people. We would first like to thank William Morosi, who has not only been the typesetter of Carte Italiane for a number of years but who has also been a trusted consultant and has been instrumental in reviving the journal in its new series.

Special thanks to our colleagues in the Italian Department for their help in the editorial process—Andrea Bini, Aniello di Iorio, Claire Lavagnino, Patrizia Lissoni, Erika Nadir, Gianluca Rizzo and Dominic Siracusa. Finally, we must especially thank Professor Lucia Re for her generous collaboration, her constant guidance, and her continued dedication to CARTE ITALIANE.

Sarah Carey and Brendan Hennessey

Experimental Poetics and Spectacle

1968 / Beltà: Corpo, violenza e linguaggio in Andrea Zanzotto

Gian Maria Annovi
Columbia University

> Car ce qui était fait avec du sang, nous, nous en avons fait un poème.
>
> (Antonin Artaud, *Coleridge le traître*)

In un articolo-recensione sull'opera del poeta greco Alexandros Panagulis (1939–1976), arrestato nel 1968 e torturato quotidianamente per sei anni a causa della sua attività politica contro il regime militare dei colonnelli, Andrea Zanzotto indica in quello che definisce il "campo della tortura" uno dei "momenti più roventi della ricerca artistica di oggi (e forse di sempre),"[1] assumendo la violenza reale subita da Panagulis come metafora di una ben più generalizzata violenza storica ed esistenziale. L'oggi a cui Zanzotto si riferisce è il 1974, che segue di poco la liberazione dello scrittore greco e la pubblicazione dei suoi scritti carcerari,[2] ed è anche il periodo in cui l'Italia inizia a scoprire le tensioni e la violenza dei cosiddetti 'anni di piombo,' anche se "il romanzo delle stragi"[3] italiane—per utilizzare un'espressione di Pasolini—è tristemente solo all'inizio.

Sono tuttora in molti a ritenere che l'origine della violenza degli anni settanta, culminata nel '77, sia da ricercare nei movimenti di opposizione e contestazione della fine del decennio precedente, nati pacificamente ma subito sfociati in durissimi scontri tra polizia, studenti e operai. Si commetterebbe però un errore a non considerare anche il valore positivo e di apertura della rivoluzione culturale e sociale del '68, divenuto il simbolo della trasgressione ad oltranza, dell'oltraggio nei confronti dell'autorità repressiva e dell'ordine costituito, ma soprattutto di quella che è stata definita una vera e propria "rivolta del soggetto."[4] È ovvio che anche la poesia non poteva che restare coinvolta da tale bisogno di rivolta soggettiva e non deve dunque stupire che il 1968

coincida proprio con la pubblicazione di una delle raccolte poetiche più trasgressive del secolo scorso, e che il volume in questione si apra sintomaticamente con un componimento intitolato *Oltranza oltraggio*. Si tratta de *La Beltà* di Andrea Zanzotto, apice della sua ricerca poetica e punto di non ritorno nella produzione successiva del poeta veneto, considerato ormai la voce più importante del secondo Novecento.

Si potrebbe, come ha fatto Niva Lorenzini, collegare l'uscita de *La Beltà* allo "sfondo di rottura globale degli schemi"[5] dell'imminente maggio francese (*La Beltà* esce in aprile), ma in realtà, per ritrovare possibili riferimenti a tale necessità di rompere con il passato e le convenzioni, non pare occorra varcare i confini italiani: in Italia, infatti, i movimenti di contestazione erano già attivi dal 1966 ed ebbero nelle centinaia di feriti di Valle Giulia—il 1 marzo 1968—la prima violentissima manifestazione. Ciononostante, *La Beltà* non nasce solo in concomitanza al clima di tensione provocato da tali movimenti, ma soprattutto come risposta al medesimo tipo di violenza contro la quale essi si erano originati: si pensi alla tragedia della guerra del Vietnam, che galvanizzò le proteste degli studenti americani iniziate a Berkeley, alle sanguinose lotte di liberazione in Africa e America latina, all'inasprirsi di molti regimi dittatoriali e all'omologazione sociale e culturale prodotta dai nuovi media e dal boom economico.

Le riflessioni di Zanzotto sulla tortura vanno dunque inserite in un quadro di violenza ampia e generalizzata, che non permette più al soggetto di attribuire alcun valore positivo alla Storia e che lo getta in uno stato di crisi, di perdita di significato, in una emorragia di senso e di sé ben rappresentata dall'immagine fisica della tortura. Calato nell'orizzonte letterario, però, questo tema reca con sé due questioni differenti: quelle del corpo dello scrittore e del corpo della scrittura, che Zanzotto condensa nell'immagine fulminante del "poema-corpo-ferita," una "sanguigna bava grafica" chiamata a rappresentare una "parola che vive di per sé, nuovo corpo 'diverso.'"[6] L'idea di un "poema scritto con il corpo" (Zanzotto 99) sotto effetto della tortura—ossia sotto le pressioni del trauma della storia e del vissuto—e soprattutto quella di un nuovo corpo, un "dopocorpo" o corpo glorioso, trovano ovviamente in un autore come Antonin Artaud il proprio più illustre antecedente. Proprio Artaud, poeta suppliziato per antonomasia, è uno dei nomi che ispira maggiormente la produzione culturale degli anni sessanta: basti pensare da un lato agli scritti filosofici di Gilles Deleuze e dall'altro alla ricerca artistica del Living Theater, notevolmente influenzati dalla

ripubblicazione de *Il teatro e il suo doppio*, uscito anche in traduzione italiana esattamente nel 1968.[7] In uno scritto dello stesso anno, anche Zanzotto non esita a indicare Artaud—"crudele più di ogni suo progetto,"[8] tanta è l'incandescenza della sua parola—come addirittura non citabile, salvo poi fare proprio dell'autore francese uno dei modelli operativi maggiormente attivi nella sua opera e—se le date, come credo, contano qualcosa—ne *La Beltà*.

Come ha scritto Stefano Agosti, *La Beltà* si presenta come "una messa-in-rappresentazione totalizzante del linguaggio,"[9] allestita sulla pagina nella consapevolezza del principio saussuriano dell'arbitrarietà del segno linguistico e dell'assunto lacaniano che il significante, prioritario rispetto al significato, fonda la stessa struttura del soggetto, determinando quella mancanza che lo costituisce in quanto tale. Uno dei gesti più importanti compiuti da Zanzotto è proprio la sostituzione del punto di vista dell'io con quello del soggetto dell'inconscio, che in quanto lacanianamente "strutturato come un linguaggio,"[10] si rivela nel continuo slittamento metonimico da significante a significante ("scorrere nello scorrimento profondo"), in una babele di codici che tende a ritrovare l'origine stessa del linguaggio—e quindi dell'essere—attraverso "il brulichio, il formicolio, il premere sillabico, il borbottio viscerale di una poliglossia che prolifera in germe o si dissocia in grumi di materia, difficilmente controllabile."[11] Tale sommovimento linguistico—prossimo all'incontenibile verbigerazione artaudiana—è già un primo segno di sintonia con il sottofondo anarchico e rivoluzionario che caratterizza i movimenti della fine degli anni sessanta, in quanto radicale messa in discussione dell'intero istituto linguistico e, nello specifico, dei limiti del linguaggio poetico tradizionale. Se, ad esempio, nelle raccolte zanzottiane precedenti era rinvenibile l'immagine di un corpo chiuso, legato nelle sue oscillazioni osmotiche tra psiche e paesaggio al problematizzarsi dell'io, ciò era dovuto anche alla natura doppiamente simbolica—in quanto letteraria—del linguaggio impiegato. Con *La Beltà* e il successivo poemetto *Gli sguardi i fatti e senhal* (1969), ci si trova di fronte alla disgregazione stessa dell'ordine simbolico (e quindi di ogni ordine costituito) attraverso il tentativo di regredire al momento in cui l'io non si è ancora formato come oggetto—prima cioè "dell'erezione ottica del Soggetto"[12]—attraverso quello che Lacan ha definito lo "stadio dello specchio" in un fondamentale articolo citato alla lettera da Zanzotto nel decimo componimento di *Possibili prefazi o riprese o conclusioni*:

> 1—Lo stadio psicologico detto «dello specchio»
> come costitutivo della funzione dell'io.
>
> (X, 1–2)

Nello stesso componimento, viene anche espresso il desiderio del soggetto di costituirsi in un'immagine corporea unitaria, seppur minimale, un io-mosca:

> 10—E divago, nel mancamento, alla ricerca di un'immagine,
> immaginina mia come una mosca, io.
>
> (23–24)

Il riferimento a un'immagine microscopica di sé si ricollega alla natura infantile dello stadio, quando il bambino, incontrando per la prima volta la propria immagine riflessa in uno specchio, si identifica con essa in quanto forma unificata del corpo che garantisce consistenza e unità alla percezione di sé come Io (*moi*): "nel campo in cui fu dato/ anche al tuo—come il nostro—malestabilizzato/ corpo, volto, un significato" (*Ampolla (cisti) e fuori* 23–25). Al di qua dello specchio il bambino non è però che un corpo-in-frammenti (*corp morcélé*) corrispondente alla natura scissa del soggetto (*je*):[13] "il retaggio fantasmatico e/ corporificazione di ciò che è invece disietto e disparato" (*Profezie* XIV, 1–2). Così come l'io si forma corporificando la propria frammentazione reale in un'immagine unitaria del corpo, illusoria quanto la propria stessa unità, ne *La Beltà* ogni elemento linguistico "disietto e disparato" (interiezioni, sillabe, lallazioni infantili, cantilene, refrain pubblicitari, onomatopee...) si aggrega in maniera magmatica al *corpus* del linguaggio utilizzabile, in un progetto davvero impressionante di verbalizzazione totale: un discorso che si fa *dis-corpo*.

L'assunto che la natura del soggetto viva nella frammentazione—corporea e dunque linguistica—emerge proprio nel componimento che segna nella raccolta la più radicale regressione infantile del soggetto, *L'elegia in petèl*:

> appare anche lo spezzamento saltano le ossa arrotate:
> ma non c'è il latte petèl, qui, non il patibolo,
> mi ripeto, qui no; mai stata origine mai dissezione.
>
> (20–22)

Anche il petèl, lingua fisica di contatto con la madre[14] e dunque tentativo di risalire alle scaturigini del linguaggio, si scontra con l'impossibilità stessa dell'origine, impossibilità che Zanzotto trova già postulata nell'esperienza linguistica di Artaud: "il Satana bambino in culla mostrerebbe che l'origine è già malata, è il male, che forse 'non c'è mai stata' (Artaud)."[15] Non esiste, insomma, letteratura innocente, per dirla con il Bataille de *La letteratura e il male*, tradotto in italiano proprio da Zanzotto: se la letteratura tende sempre a un "sospirato ritrovamento di un'infanzia" è perché l'uomo si trova costantemente di fronte all'esperienza della morte: "alla vita qualche volta è necessario non il fuggire le ombre della morte, ma il lasciarle ingrandire in sé, fino ai limiti dell'esistenza, fino alla morte stessa."[16]

Esporsi al rischio della morte è salire sul patibolo, accettare il proprio ruolo di condannato alla tortura fisica, all'essere, scriveva Artaud nella prefazione al *Teatro della crudeltà*, "come suppliziati che fanno segni dal rogo."[17] Non è un caso che il già citato articolo zanzottiano s'intitoli *Combustioni e residui*, e che proprio l'immagine del rogo sia rinvenibile con una certa frequenza in tutta l'opera successiva di Zanzotto, soprattutto in forma d'incendio, fuoco della storia che brucia rivelando nell'uomo "l'essere di carne."[18] Ne sono una prova, ad esempio, gli avvertimenti in forma di pseudo cartelli stradali o pittogrammi sparsi tra le pagine di *Il Galateo in Bosco* (1978) e *Fosfeni* (1983):

In *Pasque* (1973), alla fenomenologia corporea del supplizio del rogo saranno poi dedicati alcuni versi di *La Pasqua a Pieve di Soligo* e anche se i nomi ivi citati sono quelli di "carbonizzati" celebri come Bruno, Vanini e Hus, non sembra inopportuno ricordare anche quello di Jan Palach, lo studente simbolo dei moti della Primavera di Praga, datosi fuoco nel 1969 in segno di protesta contro la dittatura comunista. Anche ne *La Pasqua a Pieve di Soligo*, i versi di Zanzotto sembrano rimandare al nome di Artaud, soprattutto per il riflettersi nel linguaggio di una fisicità in fiamme, "parola entrata a coltello nella carnagione che dura/ in una incarnazione che muoia sotto l'arcata della fiamma-isola di una lanterna di patibolo:"[19]

HETH così reagisce l'organismo sotto tortura, questi urti scosse tossi
Sono i toni cardiaci di que quei che ora, quanta ora, percossi

folgorati tacciono e in urlo sotto l'abbacinante, e si fanno
addosso: vomitando e tacciono: sotto la lorgnette del [tiranno];

chi . . . . dentro la propria malta
. . . . chi . . . . i denti saltano

(92-98)

Il linguaggio, definito ne *La Beltà* come "danza orale danza/ del muscolio di tutta la bocca" (*Profezie* V, 16–17) e identificato con il processo di dentizione del bambino ("sento il linguaggio/ come un una uni salire dentificare leggermente caramente" (*Possibili prefazi* IV, 27–28),[20] esplode, "salta" sotto l'effetto della tortura, nella doppia figura dell'urlo e del silenzio. Ma cosa resta allora del corpo? La stessa domanda sembra essersela posta anche Artaud in un testo intitolato *Cento-Nodi*:

Mutilate e decapitate un uomo, ben presto a furia di schegge
di corpo non sarà più nel visibile, il signor ghigliottinato
però sus-siste, non ovunque, ma da qualche parte.
Allora dove?[21]

La risposta è nel linguaggio, almeno secondo Zanzotto, che—ad esempio—vede nella vitalità della scrittura di Leopardi, l'immagine di una "testa ghigliottinata" che continua a vivere nonostante "la sua dissociazione dal corpo."[22]

Il corpo frammentato, ghigliottinato, spezzato, del torturato non è dissimile dal corpo dell'*infans* ("Ego-nepios/ autodefinizione in infanzia" *Profezie* IX, 42–43), corpo in frammenti, che si riflette a sua volta nel *corpus* testuale, nel frangersi, inframmentirsi, imbalbarsi, rompersi e mutilarsi del linguaggio messo in scena con inedita violenza ne *La Beltà*. Fornisco, a mero titolo di esempio, alcuni versi:

E poi fare cenno alla matta, alla storia-storiella
E alla fa-favola, femmine balbe, sorelle.

(*Alla stagione* 5–6)

e—tutto—e tutto-eros, tutto-lib. libertà nel laccio
nell'abbraccio mi sta: ci sta.

(*La perfezione della neve* 23–24)

Dal punto di vista del contenuto, se nei versi di *Alla stagione* è evidente l'impossibilità del soggetto di fare affidamento sulla Storia, ridotta a storiella, favola, balbettio all'orlo dell'afasia, nella seconda citazione si rivela l'importanza della teoria freudiana, che insieme al marxismo forma anche la base culturale del movimento del '68. In particolare, il pan-erotismo zanzottiano sembra quasi un rimando al pensiero espresso da Marcuse in *Eros e civiltà*,[23] ossia all'idea di una società libera e non repressiva, e dunque non sessualmente repressa, da perseguirsi attraverso la funzione critica e liberatoria della fantasia, un'idea che riecheggia anche nel celebre slogan studentesco "l'immaginazione al potere."

Dopo quanto detto sinora e nonostante Zanzotto affermi che siano sempre "intersecati," pare ovvio che ne *La Beltà* a funzionare sia soprattutto quello che il poeta indica come "polo Artaud," polo "del gorgo pre-significante che sta creando significati e li rifiuta in continuazione,"[24] mentre l'opposto "polo Mallarmè," che "tende a cancellare la propria corporeità spostandola tutta sul lato della dissoluzione del corporeo nel verbale,"[25] sembra non essere parimente usufruibile nella raccolta, riducendosi, anche a detta di un esperto quale Stefano Agosti, a "modello di assolutezza da contemplare mentalmente."[26] In un'intervista relativa al volume del '68, infatti, Zanzotto non esita a indicare nell'analisi dei "dati simbolici in cui il vissuto appare, corporizzandosi, strutturandosi fin dalla origine come linguaggio"[27] un modo per cogliere più da vicino l'essenza stessa del processo creativo. Non dunque nella dissoluzione del corporeo nel verbale, cioè nella rimozione del corpo, ma nella corporizzazione stessa della verbalizzazione, sempre via Artaud:

> Il testo, appunto [...] ha un certo effetto che chiamerei sindo-nico, per cui la verbalizzazione di Artaud resta inclusa nel punto di partenza corporeo.[28]

Anche l'effetto sindonico cui si riferisce Zanzotto, è un risultato della tortura e della violenza, che emerge sottoforma di lingua-corpo sulla superficie del testo: "il torturatore rilegge ciò che che/ che aveva fatto rossamente essudare fuori" (*Profezie* XVIII, 24–25); "il paesaggio ha tutto confessato, essudato,/ il paesaggio è in confessione, in sudore" (11–12). Non per nulla nella raccolta sono numerose le immagini che rimandano al sangue in scorrimento, non solo possibile riferimento alla violenza di quegli anni, ma anche simbolo della stessa impossibilità del soggetto di arrestarsi, coagularsi, su alcun significante definitivo. In quanto opera

immersa nella violenta insensatezza della realtà, *La Beltà* si conferma artaudiana "scena del corporeo" dove "ogni espressione come tale, è sanguinolenta."[29] Così, almeno, *In una storia idiota di vampiri*:

> Garza, scarso emostatico, obiettivo
> velato, occhio di talpa
> ahi nostro, sudario...
> (9–11)

Il soggetto imprime sulla pagina-sudario la propria figura in schegge, il proprio volto deformato tramite un linguaggio-sangue che si fa sindone, proprio come avviene in un autoritratto approntato da Henri Michaux, autore particolarmente amato da Zanzotto, descritto come "insieme di macchie che si assestano nei segni ambigui di una fisionomia, come in una veronica intravista nel sangue di un volto martoriato."[30] Questa immagine di violenza totale—violenza subita dal soggetto—non può che far pensare ancora una volta all'ideatore del teatro della crudeltà, convinto (identificando erroneamente la parola greca *haima*—sangue—con *ema*) della necessità di una poesia (*po-ema*) fatta di sangue:

> Car après, dit poématique, après viendra le temps di sang.
> Puisqu'ema, en grec, veut dire sang, et que po-ema
> Doit vouloir dire
> après
> le sang
> le sang après.
> Faisons s'abord poème, avec sang.[31]

Aldilà dell'incompetenza filologica artaudiana, gravida però di vigore visionario, resta il fatto che il testo che reca impressa la "figura sfigurata" del proprio autore è testo intriso di vita, tanto che proprio nell'immagine del sangue, Zanzotto trova la garanzia della propria distanza dal tipo di sperimentazione condotta negli stessi anni dagli autori della Neoavanguardia e sentita come insieme di "parole sterilizzate e avulse da tutti i contesti."[32] Anche un autore come Paul Celen, capace di raggiungere apici inarrivabili di ricerca linguistica, sarebbe potuto diventare—avverte ironicamente Zanzotto—un neoavanguardista produttore di "'referti grammaticali' [...] come una specie di Balestrini," ma in lui e "nella sua parola c'era troppo

sanguinamento in atto,"[33] troppo vivo—insomma—il contatto con le ferite inferte dalla storia e dal vissuto.

Fatte queste considerazioni, non pare dunque difficile interpretare l'immagine del "mito sangue-morto ribollente"[34] con cui si apre significativamente l'ultimo componimento della raccolta, *E la madre-norma*, un sangue che ribolle mentre il Vietnam è in fiamme ("napal dietro il paesaggio;" "e il sangue è sempre tanto!") e impazzano gli scontri tra polizia e manifestanti nelle strade e nelle piazze di tutto il mondo:

> Fino all'ultimo sangue
> io che sono l'esangue
> e l'ultimo sangue c'è,
> il renitente, grumo di Gennaro, milza.
>
> (*E la madre norma* 1-4)

Si noti allora quanto sia significativo che la raccolta si chiuda con un componimento che rimanda a una norma linguistica materna, infatti, nonostante ne *La Beltà* si incontrino numerosi riferimenti all'immagine della madre (la "madre-mamma," la "mami-madre," la "mammina vera"[35]) tutta l'opera precedente di Zanzotto, in quanto sottoposta al giogo della letterarietà, è per sua stessa ammissione legata al "fascino di un linguaggio assolutamente astratto, simbolizzante paterno (?), che in un primo momento si è identificato parzialmente con l'eredità ermetica."[36] Come ha scritto Agosti, proprio in quanto luogo in cui si verifica la disgregazione del simbolico, *La Beltà* è "luogo della 'Madre' e della 'Matrice'"[37] ascrivibile a quella dimensione materna che Julia Kristeva—nel suo *La rivoluzione del linguaggio poetico*—ha definito *semiotico* e in cui "la formalità linguistica è connessa con un' 'esteriorità' d'ordine psicosomatico che si riduce, in definitiva, a una sostanza spezzettata,"[38] al corpo in frammenti del soggetto non ancora strutturato in io, non ancora entrato nel regime simbolico. Il semiotico, in quanto luogo della pulsionalità, della ritmicità e della faticità (allitterazioni, anafore, epifore, anadiplosi sono figure retoriche portanti nella raccolta), è dunque la categoria che meglio descrive lo stretto rapporto esistente tra il corpo e la parola che a partire da *La Beltà* caratterizzerà la poesia di Zanzotto. Anche la "fedeltà cupa al tedesco" di Celan, appare a Zanzotto come una "fedeltà alla madre,"[39] proprio perché per il poeta "far versi è un gesto infantile, narcisistico, che non si pone troppi problemi, è come quello di un bambino che fa le bolle di sapone. È un richiamare l'attenzione della mamma."[40]

Colpisce che l'interesse di Zanzotto per la figura materna si sviluppi proprio mentre i diversi collettivi e gruppi femministi, anche in Italia, si moltiplicano e acquistano forza e profondità teorica, anche attraverso una profonda messa in discussione della maternità. Per Zanzotto, però, la madre coincide soprattutto con il femminile-poesia simboleggiato dalla beltà del titolo, e dunque—freudianamente—con l'oggetto del piacere, il desiderio erotico, «la chose», l'organo femminile:[41]

> Ipereternità leccano l'idillio
> succhiano dall'idillio,
> l'idillia la piccola cosa
> la cosina la bella
>
> (*Profezie* V, 12–15)

La sublimazione—che la poesia ben rappresenta—consiste infatti nel trasformare in libido narcisistica la libido oggettuale, e se la poesia è per Zanzotto il tentativo di verbalizzare l'interezza del mondo attraverso un linguaggio che è insieme materno ed erotico, la stessa realtà diventa zona erogena, spazio di libertà pulsionale che—marcusianamente—può coincide con uno spazio di liberà tout court. Tuttavia, per il poeta il piacere resta interno al linguaggio, come sottilinea anche Roland Barthes ne *Il piacere del testo* (1973),

> nessun oggetto sta in un rapporto costante col piacere (Lacan a proposito di Sade). Pure, per lo scrittore, questo oggetto esiste; non è il linguaggio, è la lingua, *la lingua materna*. Lo scrittore è uno che gioca col corpo della madre [...] per glorificarlo, imbellirlo, o per squartarlo, per portarlo al limite di ciò che, del corpo, può essere riconosciuto.[42]

Nella sua radicale ricerca poetica, Zanzotto è arrivato veramente all' "oltraggio" di giocare con il corpo della madre e all' "oltranza" del suo smembramento all'interno di un vero e proprio teatro anatomico-linguistico. La tortura e la violenza da cui siamo partiti non sono dunque solo lo sfondo dal quale muove la sperimentazione zanzottiana, ma anche—proprio come nel caso dei movimenti di giovani e operai—una forma di risposta a una realtà percepita come "piena di punte immite," una realtà sfuggente, che comunica al soggetto il senso del pericolo. Nell'estremizzarsi del divario tra soggetto e realtà, anche la reazione di

Zanzotto è quella della radicalità, dove però ai gesti estremi delle folle di protestanti del '68, corrispondono solo "parole estreme," che fanno ancora oggi de *La Beltà* un'opera che sfida e provoca il lettore:

> dolenti mie parole estreme
> sempre ogni volta parole estreme
> insieme esercito in pugna folla cattiva o angelica: state.

Note

1. Zanzotto, Andrea. "Panagulis, la tortura." Scritti sulla letteratura. Milano: Mondadori, 2001. 97–98.

2. Panagulis, Alexandros. *Vi scrivo da un carcere in Grecia*. Milano: Rizzoli, 1974.

3. Mi riferisco all'articolo pubblicato da Pasolini su *Il Corriere della sera* il 14 novembre 1974, che inizia con la celebre frase "io so," poi raccolto in *Scritti corsari* (Milano: Garzanti, 1975) con il titolo *Il romanzo delle stragi*.

4. Si veda quanto espresso da Luc Ferry e Alain Renault in *La pensée 68. Essai sur l'anti-humanisme contemporaine*. Parigi: Gallimard, 1988. 78.

5. Lorenzini, Niva. "La 'beltà' di Zanzotto." *Il presente della poesia. 1960–1990*. Bologna: Il Mulino, 1991. 112.

6. Zanzotto, Andrea. *Panagulis, la tortura*. 99. Il tema del ferita è anche al centro del poemetto *Gli sguardi, i fatti e senhal*. Milano: Mondadori, 1969.

7. Artaud, Antonin. *Il teatro e il suo doppio: con altri scritti teatrali e la tragedia I Cenci*. Torino: Einaudi, 1968.

8. Zanzotto, Andrea. "Artaud: combustioni e residui." *Scritti sulla letteratura*. 92.

9. Agosti, Stefano. *L'esperienza di linguaggio di Andrea Zanzotto*. Prefazione a Zanzotto, Andrea. *Le poesie e prose scelte*. Milano: Mondadori, 1999. XIX.

10. Cfr. Lacan, Jacques. "Funzione e campo della parola e del linguaggio in psicoanalisi." *Scritti*. Torino: Einaudi, 1974.

11. Lorenzini 114.

12. Borch-Jacobsen, Mikkel. *Lacan, il maestro assoluto*. Torino: Einaudi, 1999. 62.

13. "Lo stadio dello specchio è un dramma […] per il Soggetto, che preso nell'inganno dell'identificazione spaziale, macchina fantasmi che si succedono da un'immagine frammentata del corpo ad una forma, che chiameremo ortopedica,

della sua totalità." Lacan, Jaques. "Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'io." *Scritti*. Torino: Einaudi, 1974. 91.

14. "Nello stesso dialetto si dice petèl la lingua vezzeggiativa con cui le mamme si rivolgono ai bambini piccoli, e che vorrebbe coincidere con quella in cui si esprimono gli stessi [...] resta incertamente definito il campo di un'espressione che si fa e rifà di continuo, in una mezza via che oggi non potrebbe più sussistere: espressione non protetta, come forse sarebbe l'inizio (petèl) e insieme riluttante alla fine." Zanzotto, Andrea. "Nota a La Beltà." *Le poesie e prose scelte*. 352. Si noti la coincidenza con la definizione di corpo grottesco data fornita Bachtin: "Il corpo grottesco, come abbiamo più volte sottolineato, è un corpo in divenire. Non è mai dato né definito: si costruisce e si crea continuamente." Bachtin, Michail. *L'opera di Rabelais e la cultura popolare: riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*. Torino: Einaudi, 1979.

15. Zanzotto, Andrea. "Infanzie, poesie, scuoletta (appunti)." *Le poesie e le prose scelte*. 1182.

16. Bataille, George. *La letteratura e il male*. Milano: SE, 1987. 28.

17. "[Artaud] parla delle poesie come di segni, gesti, provenienti da qualcuno che stia sul rogo, da una semanticità intrinseca alla terribilità dell'essere corpo." Zanzotto, Andrea. *Artaud: combustioni e residui*. 91.

18. Zanzotto, Andrea. "1944: FAIER." *Sull'altopiano e prose varie*. Vicenza: Neri Pozza, 1995. 106.

19. Artaud, Antonin. *Euvres complètes*. vol. I. Paris: Gallimard, 1956. 9.

20. Si noti come la successione di *u* e di *n* simuli la chiostra dei denti del bambino, il suo succedersi di pieni e di vuoti.

21. Artaud, Antonin. *Al paese dei Tarahumara*. Milano: Adelphi, 1966. 214.

22. Zanzotto, Andrea. "A faccia a faccia." *Scritti sulla letteratura*. 126.

23. Marcuse, Herbert. *Eros e civiltà*. Torino: Einaudi, 1955. Non è un caso che la ristampa successiva sia del 1968.

24. Zanzotto, Andrea. "Tra ombre di percezioni fondandi (appunti)." *Le poesie e prose scelte*. 1341.

25. Zanzotto, Andrea. "Testimonianza." *Scritti sulla letteratura*. 88.

26. Agosti, Stefano. *L'esperienza di linguaggio di Andrea Zanzotto*. XXI.

27. Zanzotto, Andrea. "Alcune prospettive sulla poesia oggi." *Le poesie e prose scelte*. 1144-45.

28. Zanzotto, Andrea. *Testimonianza*. 91.

29. *Testimonianza*. 88.

30. Zanzotto, Andrea. *Panagulis, la tortura*. 98.

31. Artaud, Antonin. *Œuvres*. A cura di Eveline Grossman. vol. XXIV. Paris: Gallimard, 2004. 309.

32. Intervista a cura di Donatella Favaretto. *Revue des Études Italiennes*. XLIII: 1–2 (1997): 56.

33. *Diverse linee d'ascesa al monte*. 55.

34. Zanzotto, Andrea. *Note a La Beltà*. 357.

35. Per approfondimenti su questo tema si veda: Conti Bertini, Lucia. *Andrea Zanzotto o la sacra menzogna*. Venezia: Marsilio, 1984.

36. Zanzotto, Andrea. "Qualcosa al di fuori e al di là dello scrivere." *Le poesie e prose scelte*. 1231-1232.

37. Agosti, Stefano. "Introduzione alla poesia di Andrea Zanzotto." In Zanzotto, Andrea. *Poesie (1938-1986)*. Milano: Mondadori, 1993. 12.

38. Kristeva, Julia. *La rivoluzione del linguaggio poetico*. Venezia: Marsilio, 1979. 25.

39. *Diverse linee d'ascesa al monte*. 56.

40. *Diverse linee d'ascesa al monte*. 62.

41. Lucia Conti Bertini ha scritto che nella letteratura psicanalitica non è raro che l'organo femminile venga indicato con questo termine e porta ad esempio un passo da *Il libro dell'Es* di Groddeck. Aggiungo alla postilla della studiosa il fatto che negli ambienti psichiatrici parigini frequentati da Freud durante i suoi anni di specializzazione alla Salpêtrière, la morale di fine ottocento imponeva di utilizzare eufemismi per riferirsi agli organi sessuali. Charcot, ad esempio, sotto la cui direzione Freud lavorò, parlando con i suoi studenti si riferiva sempre all'organo femminile con l'espressione «la chose».

42. Barthes, Roland. *Variazioni sulla scrittura – Il piacere del testo*. Torino: Einaudi, 1999. 102.

Borghesia, Rivoluzione, Potere: il '68 nel teatro di Pier Paolo Pasolini

Andrea Pera
Università di Genova

Fra il 1967 e il 1968 una serie di proteste esplose nelle università italiane: vennero occupate l'Università Cattolica a Milano, palazzo Campana a Torino, diverse facoltà a Genova, Cagliari e Pavia. Migliaia di studenti organizzarono assemblee in cui rivendicavano il diritto ad un nuovo sistema educativo, contestandone l'obsolescenza e l'arretratezza. Proprio nel 1967 cominciava a circolare *Lettera ad una professoressa* di don Lorenzo Milani, rappresentante di punta delle diffuse chiazze di cattolicesimo dissenziente e 'rivoluzionario;' in quel libro il sacerdote di Barbiana cercava di affermare il concetto di diritto allo studio in termini che andassero oltre il censo e nascita. Ad alimentare il malcontento fu anche il desolante dibattito sulla riforma universitaria nell'autunno del 1967. Il progetto di legge n. 2314, il cosiddetto 'piano Gui,' modestissimo e timidissimo tentativo di riforma universitaria, venne ampiamente contestato. Ma non venne sconfitto dalle agitazioni studentesche: fu "affossato invece dall'indecoroso e congiunto operare del conservatorismo politico e dei privilegi di casta"[1] di tutti quei deputati che erano contemporaneamente professori universitari potenti, i cosiddetti 'baroni.' Ma non fu solo la protesta verso provvedimenti politici e amministrativi che non potevano cambiare il quadro della situazione dell'università italiana: fu un'aria e che dalla *summer of love* di San Francisco volò verso l'Europa—Parigi, Milano, Berlino—che "ci deriva dalle comunicazioni di massa, che rendono vicino ogni evento del mondo: dalla rivolta all'università di Berkeley ai moti di Berlino Ovest, dalle guardie rosse di Canton al Vietnam."[2]

A tutto ciò si sarebbe intrecciata una straordinaria diffusione di forme di mobilitazione e di organizzazione 'dal basso' che non sembrarono risparmiare alcuna istituzione o strato sociale. L'immaginario collettivo fu colpito da questa forza in espansione e dalla sua capacità di propagarsi velocemente nella società oltre che da un'incredibile

comunanza nella simbologia e nell'ideologia, nei blocchi di riferimento sociali e internazionali. Queste non furono caratteristiche solamente italiane. Ciò che in Italia avrebbe alimentato il propagarsi negli anni a venire di questi moti di dissenso sarebbe stata una classe operaia che conobbe allora in Italia il suo momento di massima espansione e che sembrò raccogliere la sfida che le agitazioni studentesche avevano lanciato al Paese e alla 'società politica.'

I caratteri salienti della rivolta del '68 in Italia e nel mondo prendevano il via prima di tutto dalla vera e propria presa di coscienza di una contrapposizione generazionale, dal rifiuto di un sapere lontano dagli effettivi bisogni degli studenti e da un antiautoritarismo che investì imparzialmente autorità scolastiche, famiglie, clero, ceto politico e funzionari di pubblica sicurezza. Ma quello che più poteva colpire era "la giocosità che fece parlare Raymond Aron di *carnaval estudiantin*, [...] il forte spirito di amicizia e di spontaneità del collegamento fra gruppo e gruppo."[3] Da una parte si potevano trovare leader e militanti prestigiosi cresciuti nei partiti storici e nelle organizzazioni studentesche, dall'altra giovani ancora privi di esperienze associative ma ansiosi di liberare la loro creatività oppressa dalla cappa delle gerarchie. Seppure per poco, fu singolarissimo il clima umano che si respirava con le occupazioni: nelle sale e nei corridoi delle facoltà, dove la gente dormiva nei sacchi a pelo, si suona la chitarra, si canta e si dipingono murales, si fa l'amore.

Da un lato si trovano parole d'ordine che si richiamano all'abbattimento del sistema borghese, all'antimperialismo e alla lotta contro l'università interpretata come elemento della produzione capitalistica. Le tesi della Sapienza, per esempio, presentate dagli studenti pisani al XVI Congresso dell'Unione goliardica Italiana, dichiarano che "il movimento studentesco ha come controparte la classe borghese dominante" e che "questo dominio di classe si manifesta in una serie di mediazioni" le quali "tuttavia sono espressione di un piano organico del capitale."[4] Altri scritti, come il piccolo saggio *Potere e società* uscito dall'Istituto di Sociologia di Trento, si spingono ancora oltre e adoperando un linguaggio meno intinto di marxismo classico inseguono il miracolo di "un affratellamento e di un'insurrezione di tutti i dannati della terra."[5]

Dall'altra parte si trova una dimensione privata che esplode e diventa pubblica: questa generazione vive la dissoluzione di un'Italia arcaica e il profilarsi di un'Italia moderna. Questo inevitabilmente porta ad una critica verso genitori e anziani, latori di conformismo e di una concezione ristretta e tradizionale della famiglia:

> Io sapevo che tutto volevo diventare tranne che mia mamma, ecco. Questo mi era assolutamente chiaro [...]. La più bella scritta nei muri della mia facoltà, lo ricordo in maniera nettissima, di tutte quelle che c'erano:—Voglio essere orfano. L'ho condivisa, l'ho fotografata, mi sono portata il manifesto a casa, era quella che mi piaceva di più: "voglio essere orfano."[6]

D'altra parte non era difficile dissacrare i modelli di famiglia prevalenti, o antichi tabù o ipocrisie nel rapporto fra i sessi: alle ragazze, ad esempio, era ancora proibito entrare all'Università Cattolica in pantaloni e abiti senza maniche, ed erano riservati loro un giardino e un'aula studio vietati ai ragazzi. I cosiddetti benpensanti lanciavano moralistici allarmi su cosa potesse succedere durante le notti di occupazione, cioè, come aveva già detto Paolo Pietrangeli nella canzone *Contessa* del 1966, "che quella gentaglia rinchiusa là dentro di libero amore facea professione."

Oltre alla ribellione sociale furono anche gli anni di una rivoluzione che avrebbe cambiato i rapporti fra i sessi e l'approccio alla sessualità dei giovani italiani. Una testimonianza fra tante:

> Il '68 mi colse all'archivio di Stato di Palermo [...]. Seppi lì—tra odore di muffa e arabeschi di tarme—che i miei compagni avevano occupato l'università. Mi fu detto di dibattiti appassionati e di conformi amori in sacco a pelo. Vergine matura ad alto rischio, pensai solo di aver perduto un'occasione propizia.[7]

Si cercava la rottura con una società che considerava ancora la convivenza e i rapporti prematrimoniali come qualcosa di cui era doveroso vergognarsi: ma la repressione sessuale era una aspetto non irrilevante nella società italiana.

Alla fine di febbraio del 1968 la cittadella universitaria di Roma venne occupata dagli studenti che in alcune facoltà come Lettere e Filosofia riuscirono ad ottenere da una parte dei professori la sperimentazione di una didattica alternativa (controcorsi, seminari autogestiti, esami di gruppo). Probabilmente aizzato dall'ala più intransigente del corpo accademico, che si scandalizza di fronte a tanto lassismo, il Rettore chiama la polizia e intima lo sgombero.

> Mentre un corteo si avvia a protestare verso il Parlamento, la polizia lo blocca picchiando selvaggiamente; tutta la giornata e la sera, attorno all'Università difesa dalle camionette della polizia, l'inquietudine studentesca sale. Gli studenti ricorrono al sindacato, chiedono solidarietà, scioperi: si attendono una solidarietà immediata, che non avranno se non attraverso alcune precisazioni formali. L'indomani mattina si raccolgono a Piazza di Spagna, decisi a conquistare la Facoltà di Architettura isolata nei giardini di Villa Borghese e anch'essa presidiata: la polizia li carica, li insegue incautamente fra aiuole e cespugli, pesta ma viene pestata: 46 agenti sono ricoverati in ospedale, camionette e auto incendiate. È la guerra.[8]

O meglio, è quella che è passata alla storia come la "battaglia di Valle Giulia." Il giorno dopo vi sono le cariche della Polizia, scontri che si prolungano per ore, più di 250 fermi, moltissimi feriti e camionette incendiate.

Alla camera il ministro Taviani affermò, suscitando ampie proteste, che "la debolezza, l'incertezza delle forze dell'ordine fu una delle componenti del tramonto della democrazia e dell'avvento del fascismo." Il comportamento della polizia venne duramente condannato dall'onorevole socialista Codignola, oltre che dagli esponenti del PCI e del PSIUP, e addirittura da un comunicato cui aderirono anche il movimento giovanile della DC e le Acli: "la polizia ha agito con violenza inaudita contro gli studenti che cercavano di entrare nella facoltà."[9]

All'interno del fronte progressista, comprendendo in esso anche il mondo cattolico avanzato, uscì in prepotente controtendenza l'opinione di Pier Paolo Pasolini. Egli scrisse l'ormai famosa poesia *Il Pci ai giovani! (Appunti in versi per una poesia in prosa seguiti da un Apologo)*—apparsa per la prima volta sul numero 10 di *Nuovi Argomenti* nell'aprile-maggio 1968—che scatenò discussioni e polemiche durissime. Con questa polemica in versi Pasolini si pose criticamente rispetto al movimento studentesco. In particolare Pasolini si referiva agli incidenti di Valle Giulia a Roma tra studenti e forze dell'ordine:

> È triste. La polemica contro
> il PCI andava fatta nella prima metà
> del decennio passato. Siete in ritardo, figli.

> E non ha nessuna importanza se allora non eravate ancora nati...
> Adesso i giornalisti di tutto il mondo (compresi
> quelli delle televisioni)
> vi leccano (come credo ancora si dica nel linguaggio
> delle Università) il culo. Io no, amici.
> Avete facce di figli di papà.
> Buona razza non mente.
> Avete lo stesso occhio cattivo.
> Siete paurosi, incerti, disperati
> (benissimo) ma sapete anche come essere
> prepotenti, ricattatori e sicuri:
> prerogative piccoloborghesi, amici.
> Quando ieri a Valle Giulia avete fatto a botte
> coi poliziotti,
> io simpatizzavo coi poliziotti!
> Perché i poliziotti sono figli di poveri.
> Vengono da periferie, contadine o urbane che siano.[10]

La stessa poesia fu pubblicata su *l'Espresso* del 16 giugno 1968 insieme al resoconto di una tavola rotonda battezzata, provocatoriamente, dai titolisti del settimanale *Studenti vi odio.*

Erano presenti alla tavola rotonda due studenti del movimento studentesco, Claudio Petruccioli, segretario nazionale della Federazione dei Giovani Comunisti Italiani e Vittorio Foa, segretario confederale della CGIL, oltre allo stesso Pasolini. A coordinare il dibattito il giornalista Nello Ajello.

I rappresentanti degli studenti non presero parte direttamente al dibattito perché "a parere del movimento studentesco, un discorso ed un'azione politica rivoluzionaria dovrebbero svolgersi non nella sede de *l'Espresso*, ma sulle barricate e nelle fabbriche occupate." Foa sostenne di non gradire la poesia trovandola brutta ma rivelatrice del fatto che Pasolini aveva "una visione immobilistica della lotta di classe e del movimento operaio" e che non riusciva a comprendere studenti e operai perché non erano più quelli degli anni Cinquanta. Petruccioli sostenne che più che non capire la classe operaia, Pasolini la ignorasse, "perché nel pensiero di Pasolini la classe operaia non c'è e non c'è mai stata. C'è una divisione dell'umanità in ricchi e poveri, in gente che puzza o non puzza: è sintomatica in questo senso la parte della poesia dedicata ai poliziotti."

Pasolini impostò la propria difesa sul fatto che la poesia fosse brutta, perché intenzionalmente non chiara. In essa "tutto è detto come tra virgolette" e il vero bersaglio della collera non erano tanto i giovani, quanto "quegli adulti, quei miei coetanei, che si ricreano una specie di verginità adulando i ragazzi." In realtà comunque constatava che i giovani contestatori, "questi nobilissimi Pierini non vogliono accettare pedissequamente il sistema, pretendono di comandarlo." E questo significa che

> la borghesia si schiera nelle barricate contro se stessa, che i "figli di papà" si rivoltano contro i "papà." La meta degli studenti non è più la rivoluzione ma la guerra civile. Ma, ripeto, la guerra civile è una guerra santa che la borghesia combatte contro se stessa... il piccolo-borghese non ha vissuto un'esperienza antiborghese, rivoluzionaria, ma sperimentato la vita neo-capitalistica, i problemi dell'industrializzazione totale. I giovani di oggi non si rendono conto di quanto sia repellente un piccolo-borghese di oggi...

Su questo spinoso argomento, rimandiamo comunque anche alle argomentazioni di Franco Fortini,[11] che furono altrettanto forti e convinte. Egli affermò di non sentirsi sorpreso

> [...] da questo articolo della *Pravda* scritto da Amendola e firmato da Pasolini [...]. Per te la lotta di classe è quasi sempre stata soltanto la lotta dei poveri contro i ricchi e i rapporti fra borghesia e proletariato soltanto un consueto conflitto di razionalità e irrazionalità. Le immagini di frustrazione, ambizione impotente, snobismi disperati e dissociazioni sessuali che attribuisci agli studenti figli di borghesi, sono miti convenzionali del piccolo-borghese su se stesso. Rimproverare agli studenti di volere riforme sotto veste verbale rivoluzionaria vuol dire non sapere che gli operai, anch'essi, conducono la lotta politica quasi sempre al coperto della forma sindacale (vedi Francia).[12]

Per la destra, fautrice di 'ordine,' fu facile la strumentalizzazione e l'utilizzo dei concetti espressi da Pasolini contro le lotte studentesche.

Ciò che Pasolini scrisse allora sollevò una marea di critiche e di polemiche che si riaffacciarono negli anni. Vedi quella di Giuliano

Ferrara—giovane comunista presente a Valle Giulia—che accusò Pasolini, trent'anni dopo, di difendere, con la scusa dei poliziotti, la sua posizione di intellettuale-faro per molta sinistra italiana.

> La stessa presa di posizione di Pasolini, del resto, non nasceva da un sentimento di solidarietà con i poliziotti. In quella condanna degli studenti non c'era nessuna poetica. Pasolini, semplicemente, aveva visto quel che succedeva in Francia dove i giovani davano delle vecchie barbe all'intellighenzia di sinistra. E, in modo astuto, cercava di contrastare una generazione ambiziosa che gli avrebbe tolto spazio.[13]

Alle provocazioni di Ferrara rispose un amico di Pasolini, Enzo Siciliano, scrittore e critico letterario.

> Pasolini, alla luce di questa ottica, ne esce fuori come un furbastro o un malandrino: uno che 'semplicemente' mette a ferro e fuoco il giornalismo e le lettere italiane difendendo i poliziotti, 'figli dei poveri,' contro gli studenti, 'figli di papà' perché temeva che questi ultimi gli rubassero 'spazio.' Pasolini ha voluto deliberatamente provocare gli studenti di allora, 'l'ultima generazione degli operai e dei contadini.' Pasolini temeva con ragione l' 'entropia borghese' ('la borghesia sta diventando la condizione umana'); e aggiungeva che 'chi è nato in questa entropia, non può in nessun modo, metafisicamente, esserne fuori.' Di qui la provocazione ai giovani, proprio agli studenti ('in che altro modo mettermi in rapporto con loro, se non così?').[14]

Bisogna però ricordare che in Pasolini le mediazioni tra la poetica e la concezione politica quasi non esistono. La prima è come se fosse per intero trasportata nella seconda. Sul piano artistico, queste riflessioni ebbero molta importanza su un'esperienza che Pier Paolo Pasolini stava compiendo in quegli anni, cioè la scrittura di sei tragedie in versi che in quel momento sostituivano la produzione poetica, che, per stessa ammissione dell'autore, aveva esaurito una sua prima fase.

Anche nel teatro egli vedeva non la nascita di espressioni artistiche 'rivoluzionarie' cioè realmente alternative alla Borghesia, ma solo esperienze rappresentative di un'altra faccia della civiltà borghese,

analogamente a ciò che accadeva ai 'figli di papà' contro i loro papà. Una delle sintesi teoriche di questa riflessione è da considerarsi il *Manifesto per un nuovo teatro*, uscito su *Nuovi argomenti* nel gennaio-marzo 1968.

In esso Pasolini, teorizza il teatro di Parola, i cui destinatari "non saranno i borghesi che formano generalmente il pubblico teatrale: ma saranno invece *i gruppi avanzati della borghesia*."[15]

Intendendo questi ultimi come "le poche migliaia di intellettuali di ogni città il cui interesse culturale sia magari ingenuo, provinciale, ma reale."[16] Esso si oppone al 'teatro della Chiacchiera' (definizione mutuata da Moravia) cioè al teatro borghese e al 'teatro del Gesto o dell'Urlo' antiborghese che "contesta il primo radendone al suolo le strutture naturalistiche e sconsacrandone i testi: ma di cui non può abolire il dato fondamentale, cioè l'*azione scenica* (che esso porta, anzi, all'esaltazione)."[17]

Le idee di Pasolini sul teatro si collocano all'interno del processo intellettuale caratteristico dell'ultima parte della sua vita. Di fronte alle semplificatorie contrapposizioni tra cultura borghese e dell'establishment e controcultura, Pasolini pensa che sia "il teatro della Chiacchiera che il teatro del Gesto o dell'Urlo (5) sono due prodotti di una stessa civiltà borghese."[18]

> Il primo è un rituale dove la borghesia si rispecchia, più o meno idealizzandosi, comunque sempre riconoscendosi. Il secondo è un rituale in cui la borghesia (ripristinando attraverso la propria cultura antiborghese la purezza di un teatro religioso), da una parte si riconosce in quanto produttrice dello stesso (per ragioni culturali), dall'altra prova il piacere della provocazione, della condanna e dello scandalo (attraverso cui, infine, non ottiene che la conferma delle proprie convinzioni).[19]

Pasolini si pone su una terza via: egli vedeva nei due tipi di teatro due facce di una stessa medaglia, ovvero il teatro (e non solo) che si poneva 'contro' l'establishment in realtà come dialettica interna (e non esterna, e dunque di rottura reale con quell'altro teatro) al teatro borghese. La terza via pasoliniana si pone in consonanza, anche se su strade diverse, con una ricerca culturale e ideologica che è nella cultura italiana in quegli anni e che nel panorama europeo è stata tra i tentativi più interessanti degli anni '60–70.

Il nuovo teatro "non nasconde (con candore neofitico) di rifarsi esplicitamente al teatro della democrazia ateniese, saltando completamente l'intera tradizione moderna del teatro rinascimentale e di Shakespeare."[20]

> La borghesia—insieme alla sua prima rivoluzione, la rivoluzione protestante—ha creato invece un nuovo tipo di teatro (la cui storia comincia forse col teatro dell'arte, ma certamente col teatro elisabettiano e il teatro del periodo d'oro spagnolo, e giunge fino a noi). Nel teatro inventato dalla borghesia (subito realistico, ironico, avventuroso, d'evasione, e, come diremmo oggi qualunquista—anche se si tratta di Shakespeare o di Calderón). (ibid. 729)

È un momento, la seconda metà degli anni '60, in cui molto problematicamente si pone per lui, nel cinema, il problema del destinatario. Al 'popolo' subentrava la 'massa,' un indistinto pubblico piccolo-borghese 'Il teatro di Parola' rinuncia a questo destinatario: il suo pubblico è costituito dai gruppi avanzati della borghesia (gli intellettuali) e, attraverso di essi, la classe operaia. Egli stesso scrive nel *Manifesto* di leggere i commi 15 e 16 come fondamentali.

> 15) Sarà possibile una coincidenza, pratica, tra destinatari e spettatori?
> Noi crediamo che ormai in Italia, i gruppi culturali avanzati della borghesia possano formare anche numericamente un pubblico, producendo quindi praticamente un proprio teatro: il teatro di Parola viene a costituire dunque, nel rapporto tra autore e spettatore, un fatto del tutto nuovo nella storia del teatro.
> E ciò per le seguenti ragioni:
> *a*) il teatro di Parola è—come abbiamo visto—un teatro reso possibile, richiesto e fruito nella cerchia strettamente culturale dei gruppi avanzati di una borghesia.
> *b*) esso rappresenta, di conseguenza, l'unica strada per la rinascita del teatro in una nazione in cui la borghesia è incapace di produrre un teatro che non sia provinciale e accademico, e la cui classe operaia è assolutamente estranea a questo problema (e quindi la sua possibilità di produrre nel proprio ambito un teatro è soltanto teorica: teorica e *retorica*,

come dimostrano tutti i tentativi di "teatro popolare" che ha cercato di raggiungere direttamente la classe operaia).
c) il teatro di Parola—che, come abbiamo visto, scavalca ogni possibile rapporto con la borghesia, e si rivolge solo ai gruppi culturali avanzati—è il solo che possa raggiungere, non per partito preso o retorica, ma realisticamente, la classe operaia. *Essa è infatti unita da un rapporto diretto con gli intellettuali avanzati.* È questa una nozione tradizionale e ineliminabile dell'ideologia marxista e su cui sia gli eretici che gli ortodossi non possono non essere d'accordo, come su un fatto naturale.

16) Non fraintendete. Non è un operaismo dogmatico, stalinista, togliattiano, o comunque conformista, che viene qui rievocato.
Viene rievocata piuttosto la grande illusione di Majakowsky, di Esenin, e degli altri commoventi e grandi giovani che hanno operato con loro in quel tempo. Ad essi è idealmente dedicato il nostro nuovo teatro. Niente operaismo ufficiale, dunque: anche se il teatro di Parola andrà coi suoi testi (*senza scene, costumi, musichette, magnetofoni* e *mimica*) nelle fabbriche e nei circoli culturali comunisti, magari in stanzoni con le bandiere rosse del '45.[21]

Il teatro di Parola è popolare non in quanto si rivolge direttamente o retoricamente alla classe lavoratrice, ma in quanto vi si rivolge indirettamente e realisticamente attraverso gli intellettuali borghesi avanzati che sono il suo pubblico. Il teatro di Parola non ha alcun interesse spettacolare, mondano, ecc.: il suo unico interesse è l'interesse culturale, comune all'autore, agli attori e agli spettatori; che, dunque, quando si radunano, compiono un "rito culturale."

Sulla sua attività teatrale Pasolini ebbe modo di parlare in un intervista all'italianista francese Jean Michel Gardair pubblicata il 13 novembre 1971 dal *Corriere del Tirreno.*

Nel '65 ho avuto l'unica malattia della mia vita: un'ulcera abbastanza grave che mi ha tenuto a letto per un mese. Durante la prima convalescenza ho letto Platone ed è stato questo che mi ha spinto a desiderare di scrivere attraverso

> personaggi. Inoltre, in quel momento avevo esaurito una mia prima fase poetica e da tempo non scrivevo più poesie in versi, probabilmente avevo bisogno di un pretesto, di interposte persone, cioè di personaggi per scrivere versi.

E aggiungeva:

> Ho scritto queste sei tragedie in pochissimo tempo. Ho cominciato a scriverle nel 1965 e praticamente le ho finite nel 1965. Soltanto che non le ho finite. Non ho finito di limarle, di correggerle, tutto quello che si fa su una prima stesura. Alcune sono interamente scritte, tranne qualche scena ancora da aggiungere. Nel frattempo sono diventate un po' meno attuali, ma ora le do come cose *postume*.

In *Orgia*, che è il primo campione offerto al pubblico, se dovessimo guardare la storia in sé, dovremmo constatare la semplicità, se non la povertà della trama. Essa è il racconto dei tentativi di trasgressione di due coniugi piccolo borghesi della Pianura Padana durante la Pasqua. Delle angosce che spingono la Donna a reincarnare contemporaneamente il mito di Medea—che uccide i figli—

> Ma non sarò sola, perché—prima ancora—
> qui dentro, dentro questa casa—nel silenzio
> dei primi sonni—avrò guadagnato la stanza dei bambini.
> Essi dunque saranno con me a farmi compagnia.
>
> Non saranno due compagni vivi, però, ma due compagni morti.
> Infatti prima di guadagnare la loro cameretta,
> andrò a prendere un coltello, nella cucina, di qua.
> Ed è quello che, muovendo i passi, mi accingo a fare.
> (*muove qualche passo*)
> Ecco tutto!
> Si dirà: è morta per un alito d'aria.[22]

e di Ofelia che si lascia andare tra le acque del fiume:

> C'è un fiume che scorre in un pianura, qui vicino. [...]
> Starò un momento su quella riva dei primi giugno;

poi scomparirò, nell'acqua, resa, così, tragica
ma ben presto intenta solo a correre via.[23]

Rimasto solo, l'Uomo, invita una Ragazza a casa sua, la fa spogliare e la sevizia. Poi si impossessa dei suoi abiti e si suicida.

Le parti essenziali sono il prologo in cui l'Uomo—morto da poco—penzola da una corda "stranamente vestito" e getta lo sguardo indietro come in un flash-back. Di quell'uomo sappiamo che

Non è stato né un poeta, né un pazzo,
né un miserabile, né un drogato.
Ed è stato, con tutti gli altri, *dalla parte del potere*.[24]

Appartiene al potere anche chi accetta di essere un uomo tranquillo, anonimo,

stimato detentore anche di una minima parte di potere,
vuole, con istinto animale, che l'esistenza e l'altrui
sia grigia, senza scelte senza passioni.

Nell'orbita del potere c'è dunque la libertà
(che è la libertà più vera: la stessa degli animali!)
di chi non ha urti con la propria esistenza.[25]

Ma anche un uomo Diverso che si è chiesto come ha potuto vivere in pace dalla parte dell'ordine nascondendo a se stesso e agli altri la Sua Diversità.

Io, per quanto concerne la mia coscienza,
l'ho dunque accettato, il mondo!
Io, ho chinato la testa!
Ma la larva bambina—e l'uomo
che poi ne è stato servo—
volevano altrimenti.[26]

La dialettica individuo-società, anzi individuo-Potere "si propone come il nucleo tematico centrale di *Orgia* e, di seguito, dell'intero teatro pasoliniano."[27] L'uomo ha esaminato, capito, accettato la sua Diversità solo pochi minuti prima di morire: per il tempo necessario a togliersi la vita.

Nel trionfo della borghesia e nel conseguente annullamento di ogni alterità da parte del Potere si possono avere tre reazioni:

> Asservirsi all'autorità, scomparire senza mettere in discussione l'omologazione, oppure affermare una Diversità. Per trasformare quella del diverso da semplice reazione al potere a vera e propria 'rivoluzione' non ci si può però limitare allo stravolgimento di funzione degli oggetti attraverso un clamoroso suicidio in abiti femminili: clamoroso ma inutile perché questa rivoluzione non avrà successo.[28]

Calderón è stato l'unico dramma teatrale pubblicato in vita da Pier Paolo Pasolini (presso Garzanti di Milano). Pasolini si richiama al grande tragediografo spagnolo del Siglo de Oro Pedro Calderón de la Barca (1600–1681) e alla *Vida es sueño*, considerato il suo capolavoro. I personaggi si chiamano, come nell'opera calderoniana, Basilio, Sigismondo, Rosaura, ma la trama è diversa. Il dramma è ambientato in Spagna, ma nella Spagna franchista del 1967, e si sviluppa, rispetto alla trama, in tre sogni successivi, in tre ambienti: aristocratico, proletario, medioborghese. È soprattutto una parabola sull'impossibilità di evadere dalla propria condizione sociale.

La protagonista è Rosaura che attraverso il sogno tenta di infrangere e sottrarsi al clima soffocante in cui vive. Ma la diversità di Rosaura, il suo essere donna, madre, figlia, e il suo puerile tentativo di fuga non porteranno a nulla, perché il Potere la spingerà a obbedire senza essere obbediente.

Nel primo sogno Rosaura si innamora di Sigismondo, un ex-amante della madre che scoprirà essere suo padre; nel secondo, da prostituta, si innamora di Pablito, un ragazzo che scoprirà essere suo figlio, anche se ciò non sarà sufficiente a spegnere la sua passione; nel terzo è una moglie rassegnata al proprio destino, preda di deliri ed afasia, finché non si innamora di Enrique, un diciannovenne studente rivoluzionario.

> Basandosi sulla *Vita è un sogno* in cui un padre rende a piacimento re, schiavo o ribelle il figlio, storia che diventa perfetta per poter rappresentare le nuove tensioni generazionali di quegli anni, Pasolini costruisce la tragedia del potere che manovra gli elementi di trasgressione interni alla propria classe borghese. Tuttavia si discosta dal modello calderoniano: se il drammaturgo spagnolo gioca modernamente col

> relativismo della realtà e dunque con l'assolutezza della percezione, Pasolini imposta la sua tragedia sull'assolutezza della realtà borghese che genera un relativismo di percezione. La reale trasgressione è piuttosto nei risvegli di Rosaura che indicano rispettivamente una amore diverso (per il vecchio Sigismondo), la consapevolezza di questa diversità (con la conoscenza di altre realtà anormali come l'omosessualità di Pablo) e infine la distruzione del mezzo borghese della parola, che Pasolini esprime nei discorsi surreali e nell'afasia del protagonista.[29]

Calderón si chiude con un'ultima incarnazione di Rosaura in uno "scheletro bianco quasi senza più capelli, nella cuccia,"[30] lo scheletro vivente di una vittima delle SS naziste, nello stesso salone di reggia de *Las meniñas* di Velasquez trasformato in lager, mentre irrompe il coro degli operai comunisti in veste di salvatori. Ma anche l'arrivo dell esercito operaio e bolscevico, simbolo di liberazione e uguaglianza, è solo un sogno che prelude ad un'altra tragedia, quella stalinista. La stella polare della Rivoluzione proletaria si rivelerà solo e soltanto un'illusione, così come nelle parole del consorte di Rosaura, Basilio:

> Un bellissimo sogno, Rosaura, davvero
> un bellissimo sogno. Ma io penso
> (ed è mio dovere dirtelo) che proprio
> in questo momento comincia la vera tragedia.
> Perché di tutti i sogni che hai fatto o che farai
> si può dire che potrebbero essere anche realtà.
> Ma, quanto a questo degli operai, non c'è dubbio:
> esso è un sogno, nient'altro che un sogno.[31]

Il tema della diversità è dunque ricorrente in tutti i sogni, alla luce di un amore diverso e quindi immorale: la passione per il padre, per il proprio figlio o nella proiezione di un figlio (nell'ultimo sogno lo studente Enrique).

Pasolini stesso, certo che *Calderón* fosse una delle sue più sicure riuscite formali, si spinge addirittura a recensire da sé l'opera:

> In tutti e tre i suoi risvegli, Rosaura si trova in una dimensione occupata interamente dal senso del Potere. Il nostro

> primo rapporto, nascendo, è dunque un rapporto col Potere, cioè con l'unico mondo possibile che la nascita ci assegna. [...] Il Potere in Calderón si chiama Basilio (Basileus), ed ha connotati cangianti: nella prima parte è Re e Padre (appare nello specchio—con l'Autore!!—come nel quadro de *Las meniñas*), ed è organizzato classicamente: la propria coscienza di sé—fascista—non ha un'incrinatura, un'incertezza. Nella seconda parte—quando Rosaura si risveglia "povera," sottoproletaria in un villaggio di baracche—Basilio diviene un'astrazione quasi celeste (sta nello stanzone de *Las meniñas* vuoto, come sospeso nel cosmo: e da lì invia i suoi sicari sulla terra); infine, nella terza parte, è il marito piccolo-borghese, benpensante, non fascista ma peggio che fascista.[32]

Così lo speaker si esprime all'inizio dell'opera, e nel segno della diversità si svilupperà *Calderón*. Il potere non perdona le persone malate e piene di dolore, o meglio, le accetta ma soltanto se da 'semivuoti' si riempiranno del bene borghese.

> Solo le persone sane e senza dolore possono vivere rivolte verso il futuro! Le altre—malate e piene di dolore—sono lì, a mezza strada, senza certezze, senza convinzioni e magari tuttora, almeno in parte, vittime del conformismo e dei dogmi di una storia ancora più vecchia, contro cui hanno tanto combattuto: e, se poi partecipano alle nuove lotte, lo fanno senza fiducia, senza ottimismo, e con le bandiere che penzolano come stracci. Così, almeno, in questa nottata del 1967.[33]

La recensione di Pasolini alla sua stessa opera nasce anche dall'esigenza di rispondere alla giovane Nuova Sinistra (che giudicò *Calderón*, dal punto di vista politico, di una rilevanza nulla).

La parte che più di tutte ha creato frizione fra il poeta e i giovani contestatori è sicuramente l'episodio XIV in cui Enrique, lo studente contestatore, entra nella casa borghese di Basilio e Rosaura. Presentatosi anch'egli come borghese, comincia a flirtare con la padrona di casa, addormentandosi infine insieme a lei. Il marito si sente in tal maniera sostituito e tradito dal borghese più giovane:

> Ehi, signor Enrique! Signor Enrique!
> Questa poi! Si è addormentato anche lui!
> E come se la dorme di gusto!
> Eccoli, uno di qua e una di là, abbandonati nel sonno del giusto.
> E io solo nella veglia, marito, reso cornuto dal sonno.[34]

Così facendo "Pasolini ripropone con felice originalità il classico triangolo borghese lui—lei—l'altro che codifica il trionfo delle regole sessuali, in cui lo studente contestatore, non è altro che uno dei tre vertici del triangolo."[35]

Per questo personaggio l'autore pare ispirarsi ad Adriano Sofri, leader di Lotta Continua, ma il ritratto che ne fa è tutt'altro che lusinghiero: lo descrive come borghese, lontano dalla massa operaia che contatterà, dice, in seguito; uno pronto a 'volere (balestrinianamente) tutto,' secondo l'Immaginazione, pronto a rifiutare qualunque padre, foss'esso anche comunista o operaio.

Alle punzecchiature di Basilio, Enrique risponde:

> Se mi dite che la nostra lotta non è unitaria
> e che gli operai non sono al nostro fianco,
> un sorriso m'illumina paziente: lo so bene che è vero,
> ma io sono oltre questa verità. E così se mi dicono
> che in fondo anche un povero poliziotto adolescente
> venuto dal sottoproletariato dell'Andalusia
> è politicamente più puro di me, anche in tal caso sorrido
> con pazienza: oltre il vicino limite
> di questa che è un'indubitabile realtà, ci aspetta
> un nuovo spazio, a cui, stremati ma soddisfatti,
> approderemo: date tempo al tempo![36]

È grazie alla sua presenza e alla sua ideologia rivoluzionaria che Pasolini può avviarsi alla conclusione di *Calderón* con un piccante finale degno di Feydeau. Il *vaudeville* neutralizza efficacemente le velleità della contestazione riconducendole—come nella poesia il *PCI ai giovani!!*—a una mera necessità di ricambio generazionale e appiattendo potenti e rivoluzionari in una sostanziale uniformità.

Affabulazione è forse il più noto tra i drammi in versi di Pasolini, ripreso anche in epoca più recente da Vittorio Gassman. Narra di un padre, un industriale lombardo, che, durante un sogno angoscioso, si

affaccia su un precipizio nel quale è destinata a finire una famiglia vissuta fino a quel momento nella tranquilla quiete di una stabilità borghese. Sommerso in un sonno semplice e terribile, che in qualche modo sembra riportarlo bambino, prova un'inattesa e lacerante attrazione per il figlio. Ma il figlio gli si sottrae, gli si ribella. Il padre immagina di farsi vedere dal figlio mentre si congiunge con la moglie-madre; si esibisce dinanzi a lui in un atto di masturbazione; finalmente lo implora di mostrargli il suo sesso. Il figlio inorridito lo ferisce e fugge a casa. Il padre lo raggiunge e dopo aver spiato un incontro d'amore con una ragazza, lo uccide. Dopo vent'anni di carcere finirà vagabondo e mendicante su un vagone abbandonato, mentre si interroga sul mistero della sua esistenza.

Ancora un sogno, un apparizione ad aprire la scena, stavolta incarnata dall'ombra di Sofocle che tenterà di tradurre coerentemente le nostre contraddizioni e due miti contigui, quello di Crono divoratore dei propri figli e quello di Edipo patricida.

> Colui che vi parla è l'ombra di Sofocle.
> Sono qui arbitrariamente destinato a inaugurare
> un linguaggio troppo difficile e troppo facile:
> difficile per gli spettatori di una società
> in un pessimo momento della sua storia,
> facile per i pochi lettori di poesia.
> Ci dovrete fare l'orecchio.
> Basta. Quanto al resto,
> seguirete come potrete le vicende un po' indecenti
> di questa tragedia che finisce ma non comincia –
> fino al momento in cui riapparirà la mia ombra.
> A quel momento le cose cambieranno;
> e questi versi avranno una loro grazia,
> dovuta, stavolta, a una certa loro oggettività.[37]

Pasolini ribalta a ritroso il mito di Edipo in quello di Crono e "reincarna il Potere in un padre che si mimetizza attraverso un rovesciamento di posizioni,"[38]

> Migliaia di figli sono uccisi dai padri: mentre,
> ogni tanto, un padre è ucciso dal figlio—ciò è noto.
> Ma come avviene l'assassinio dei figli da parte

> dei padri? Per mezzo di prigioni, di trincee, di campi
> di concentramento, di città bombardate.[39]

In questa affermazione c'è tutta l'impossibilità della riduzione del conflitto padre-figlio al rapporto edipico e alla vulgata psicoanalitica. I figli, nella pratica vengono massacrati dai padri con gli strumenti della prevaricazione del Potere.

Dinanzi al figlio adolescente già adulto, indecente e puro, "davanti al suo 'membro, fresco, umile, assetato,' che 'scandalizza per se stesso,' il Potere è come messo in scompiglio: uccide sì, ma si confessa perduto 'in un'oasi di dimenticato dolore.'"[40]

> Come avviene invece l'assassinio dei padri da parte
> dei figli? Per mezzo della crescita di un corpo innocente,
> che è lì, nuovo venuto nella vecchia città e, in fondo,
> non chiederebbe altro che d'esservi ammesso.
> Egli, il figlio, getta nella lotta contro il padre
> —che è sempre il padre a cominciare—
> il suo corpo, nient'altro che il suo corpo.
> Lo fa con un odio pieno di purezza, oppure
> con la stessa distaccata e ironica dolcezza
> con cui ora tu avanzi, con questa donna, i tuoi diritti.[41]

Al padre, insidiato dalla sessualità pura e minacciosa del figlio che cresce per sostituirlo nel mondo, sia in termini di Potere sessuale che economico, nonostante appartengano alla stessa razza borghese—non rimane che ucciderlo, poiché sapeva cose che erano una novità tanto grande.

Eppure il Padre Potente era tanto affascinato dalla novità da voler decifrare ciò che non capisce: ne vuole essere posseduto, anzi ucciso. Ma non comprendendolo alla fine deve impossessarsene con l'omicidio, perdendo tutto quello che aveva in termini di status sociale.

Il padre, ormai barbone, riflette sulla vicenda:

> [...] Lo strano è
> che mio figlio pareva sapere da sempre tutte queste cose
> che per me erano una novità tanto grande.
> E questo sapere gli dava dei diritti,
> e questi diritti il mistero...
> Tu lo sai, vero, Cacarella, ma riassumiamolo: i padri

vogliono fare morire i figli (per questo li mandano
in guerra) mentre i figli vogliono uccidere i padri
(per questo, per esempio, protestano contro la guerra,
e disprezzano, pieni di fierezza, la società dei vecchi
che la vuole). Ebbene io, anziché
voler uccidere mio figlio…
volevo esserne ucciso!![42]

Del resto, proprio il ribaltamento 'ironico' è la struttura tematica e formale anche della tragedia pasoliniana: il rapporto generazionale è osservato dal punto di vista del padre; il padre non vuole uccidere ma essere ucciso; il padre diventa figlio del figlio, la cui uccisione si configura come 'regicidio;' e così via. L'ombra di Sofocle in questo caso sembra più essere un riferimento alle *Trachinie*—che mettono in scena il ribaltamento di Eracle da invincibile eroe a uomo in agonia, più intensa per la presenza del figlio al quale si rivolge per chiedere la morte—piuttosto che all'*Edipo Re*.

La stessa vulgata psicanalitica viene derisa nella scena della critica a Freud e Jung fatta dalla Negromante, indicando la necessità nel non congelare nell'esclusività dei termini del processo edipico la questione dei rapporti generazionali.

NEGROMANTE
Mi meraviglio molto: questa è un parte
che sia Freud che Jung hanno trascurato.
Infatti, quelli che vedo qui sono tutti padri.

PADRE
Perché, le pare che Freud e Jung
non si siano occupati dei padri?

NEGROMANTE
Sì, ma quando questi padri erano figli.

PADRE
È vero che io son per mio figlio, padre.
Ma io per me stesso sono un figlio.

NEGROMANTE
Eh già, ci sarà qualche nonno da qualche parte.[43]

Dopo aver in qualche modo celebrato il 'funerale di Ercole' Pasolini, rievoca il mito di Pilade nell'omonima tragedia, "non un dramma 'dialettico' contro il Potere quanto epico-lirico sul Potere."[44]

La scena si apre immediatamente dopo l'uccisione di Egisto e Clitemnestra con il popolo di Argo in attesa di nuove autorità.

> I corpi di Clitemnestra e di Egisto
> sono rimasti per molti giorni
> qui nella piazza, sotto il sole.
> Li abbiamo guardati, abbiamo ricordato
> il nostro passato, l'antico regime.
> Il filo di sangue che usciva
> dalle loro bocche di morti
> si è pian piano annerito; gli occhi
> di quelle loro teste bianche di polvere
> hanno perduto piano piano ogni luce.[45]

Pasolini propone il mito di Pilade come consustanziale alla storia italiana del secondo '900, fin dall'inizio, "in cui i versi del coro sulla fine di Egisto e Clitemnestra rievocano senza equivoci la morte di Mussolini e di Claretta Petacci impostando fin da subito il parallelo con la recente storia italiana."[46]

Oreste illuminato da Atena, la rappresentante della Ragione "che sa solo la realtà / ciò che essa sa il mondo è" decide di cambiare le istituzioni della città, contro il parere della sorella Elettra, a favore del ripristino della tirannide. Pilade viene incaricato di organizzare le elezioni, perché tutto sia chiaro, perché, parlando di Atena,

> La sua ora non è l'alba o il crepuscolo,
> ma il cuore del giorno, e il suo culto
> non richiede santuari appartati nei campi:
> i suoi luoghi sono piuttosto i mercati, le piazze,
> le banche, le scuole, gli stadi, i porti,
> le fabbriche. I giovani la conoscono più di noi.
> È tra la folla, è alla luce
> che essa si presenta.[47]

Così come avvenne nell'immediato dopoguerra in Italia, nel secondo episodio siamo informati del benessere economico che sta dando nuovo

vigore ad Argo nonostante le Eumenidi, relegate sulle montagne come divinità benigne, stiano tornando a trasformarsi in terribili Furie. Pilade accusa Oreste di aver voluto introdurre la Ragione senza essersi preoccupato di comprendere la tradizione; il Coro accenna alla scandalosa diversità di Pilade che viene processato per le sue eresie e condannato all'esilio.

> Pilade, lui, l'obbediente,
> il silenzioso, il discreto,
> [...] è diventato la ragione dello scandalo?
> È lui la Diversità fatta carne,
> venuta a fondare nella città
> una matrice di tradimenti e di nuove realtà?
> A mettere in dubbio l'ordine, ormai santo,
> in cui viviamo nel segno della più pura Divinità?[48]

Sui monti dove Pilade sta organizzando la resistenza, le Eumenidi gli profetizzano che avrà la vittoria in pugno ma che sarà sconfitto. Oreste si sente minacciato dalla doppia resistenza: quella contadina di Pilade e quella reazionaria di Elettra, così stringe un'alleanza con la sorella a cui promette la compartecipazione e il rientro del culto delle Furie. Atena appare ad Oreste per predire il futuro che nascerà dalla nuova alleanza. Nel sesto episodio Pilade è arrivato sotto le mura di Argo e rifiuta la proposta di pace di Oreste. Nel cimitero Pilade si scopre prepotentemente innamorato di Elettra e la bacia. Le Eumenidi entrano trionfalmente in città e il nuovo benessere, una nuova rivoluzione in cui l'eguaglianza è data dalla prospettiva della ricchezza, provoca lo sfaldamento dell'esercito di Pilade.

Nell'epilogo egli rimane solo con un Vecchio ed un Ragazzo. A lui non rimane che un'amara solitudine e un'ultima protesta: porsi fuori dalla Ragione

> Mi sono liberato di te, invece, sappilo
> nello stesso momento in cui ho compreso soltanto questo:
> TU, LA RAGIONE, SEI SEMPRE E SOLTANTO
> CONSOLATRICE[49]

e essere accusato di "usare la Non ragione contro la Ragione" come "hanno fatto i poeti e gli assassini dell'epoca appena trascorsa."[50]

La parabola indica chiaramente che anche i regimi democratici del dopoguerra hanno dovuto in qualche modo venire a patti con ciò che c'era prima: la Ragione ed il Progresso democratico-borghesi hanno stretto un patto—come Oreste ed Elettra—di continuità con gli eredi della tirannide al solo fine del mantenimento del Potere. A chi—come Pilade, e come in parte Pasolini—rimpiange un mondo in cui la tradizione possa svolgere ancora un ruolo, viene rinfacciata la nostalgia di un mondo agreste e 'reazionario,' e rimane il pessimismo della Diversità e il ritiro apocalittico da un mondo che vede il trionfo consolatorio del neocapitalismo. In esso vi è una riscoperta dell'opera e della vicenda biografica di Ezra Pound, schiacciato dall'incomprensione per la sua avventata e delirante adesione al fascismo. In esso Pasolini vede che il "richiamo etico della tradizione enunciato da Pound in netta controtendenza rispetto al progressismo sia della Borghesia e del Capitalismo, sia del Socialismo e del Comunismo, non può non generare una avversione diffusa e senza appello."[51] Pilade, che—come i poeti e gli assassini della passata generazione—vuole passare ad usare la Non-Ragione, è ciò che può essere collegato esplicitamente a Pound.

Porcile—diviso in undici episodi—prende il via il 21 marzo 1967. È il venticinquesimo compleanno di Julian Klotz, rampollo dell'alta borghesia tedesca: egli parla con Ida, esprimendo la sua incapacità di comprendere se stesso ("E IO NON SO CHI SONO, urrà./Parleremo come tra pazzi, urrà./ TU MI AMI E IO NON TI AMO, urrà."[52]). Alcuni mesi dopo Ida cerca di convincere Julian a partecipare alla prima marcia per la pace a Berlino. Ma Julian dichiara di non avere opinioni (anzi, di non voler "andare a fare il buffone con dei cartelli / che oppongono terrorismo di giovani borghesi / a terrorismo di vecchi borghesi?"[53]) e non vuol dire ad Ida cosa farà durante la sua assenza. Nel terzo episodio il padre e la madre di Julian—una coppia alto borghese rappresentante della continuità del Potere in Germania nonostante il passaggio dal regime nazista alla democrazia

> I tempi di Grosz e di Brecht non sono affatto passati.
> E io avrei potuto essere benissimo disegnato da Grosz
> sotto forma di grosso maiale, e tu di una grossa
> maiala: a tavola, naturalmente, io col culo
> di una segretaria sulle ginocchia, e tu
> con l'affare dell'autista in mano.
> E Brecht potrebbe benissimo, buonanima, farci fare
> la parte dei cattivi in una pièce dove i poveri sono buoni.[54]

Commentano la decisione del figlio di non partecipare alla marcia: il Padre non capisce se è con o contro di Lui.

> È con me o contro di me?
> [...]
> E allora? Julian?
> Cosa aspetta a ingrassare come un maiale?
> Cosa aspetta a fare regali ai poveri
> facendo loro un balletto tirolese?
> Oppure ... cosa aspetta *a dare del maiale a me*?[55]

Dall'agosto della marcia Julian giace in catalessi: Ida e la madre non sono riusciti a sapere di chi Julian sia innamorato.

Intanto il signor Klotz sta cercando di incastrare—attraverso l'operato del detective Hans Guenter—il signor Herditze, suo concorrente: scopre che in realtà è un suo vecchio compagno di studi di nome Hirt che durante la guerra si era dato a ricerche mediche criminali sugli Ebrei e che poi aveva fatto perdere le sue tracce sottoponendosi alla plastica facciale. Herditze confessa al Padre la propria escalation economica, ma anche di conoscere il segreto di Julian: egli si accoppia con i maiali.

Per dirla con il signor Klotz, essendo arrivati "al punto in cui pare che per lei sia impossibile dire, e per me ascoltare"[56] nessuno dei due può più ricattare l'altro: non resta altro che non affrontarsi e realizzare un'alleanza destinata a dominare i mercati della Germania.

Julian sta meglio e rivela a Ida che l'inattesa grande fusione economica tra il padre e Herditze—per cui i giovani borghesi contestatori, i loro "imberbi amici incoronati di barba/hanno un nuovo motivo per sentirsi dalla parte della ragione"[57] si è basata sullo scambio "di una storia di maiali per una storia di ebrei;"[58] e dopo l'addio di Ida che si sposerà con un aitante riformista, riflette sull'impossibilità di rivelare l'oggetto del proprio amore. Durante la festa per la fusione fra i due imperi economici, Julian si reca nel porcile dove trova Spinoza che gli parla della sua *Etica*

> Aspetta, voglio aggiungere ancora una Dimostrazione
> dell'assurdità del mio essere qui. Ho concluso
> la mia Etica con un capitolo, giovane protervo Julian,
> il cui titolo suona, per analogia al precedente "La Potenza dell'intelletto,
> ossia la libertà umana." Un inno alla Ragione—

non lontana dell'idea che ne aveva Cartesio.
Te l'ho detto: la mia era già una perfetta famiglia borghese!
E inoltre nel mio Tractatus Politicus, il succo
è che "solo nella Città l'uomo può essere
razionale e libero."[59]

Ma in realtà, egli, che dovrebbe esortare Julian a liberarsi della schiavitù degli affetti per mezzo della Ragione, vuole abiurare la sua opera poiché

Essa non è stata che un libro—come il "Don Chisciotte"
Come la "Monadologia" o come i "Principia Mathemathica"
Libri sublimi, se vuoi: eppure opere nate
da un mondo che avrebbe prodotto, alla fine,
il tuo padre umanista e il suo socio tecnocrate.
Anzi, quelle opere non hanno fatto altro
che dar gloria a *loro*; avallare la *loro* storia.[60]

Nell'ultimo epilogo la festa è interrotta da alcuni contadini sopraggiunti per raccontare che Julian è stato divorato dai maiali. Maiali reali ma simbologia 'grosziana' del Potere, a cui Julian cerca di sfuggire abiurando la Ragione che avalla sempre il diritto del più forte, ma da cui finisce per essere divorato.

Il Potere, incarnato da Herditze, *trait d'union* tra la tirannide e il neocapitalismo, "consumato l'ennesimo sacrificio rituale chiede, dinnanzi al *nefas*, il silenzio:"[61]

HERDITZE
Ne siete sicuri veramente?

MARACCHIONE
Oh, sì, signore, sicuri veramente.

HERDITZE
Non c'è rimasto neanche un segno?
Un pezzo di stoffa,
mettiamo, una suola di scarpa?

MARACCHIONE
No, niente, niente di niente.

HERDITZE
Allora, ssssst! Non dite niente a nessuno.[62]

Nelle due tragedie concepite nel 1967 Pasolini si accosta a situazioni più contingenti, che sembrano contrastare con la paradigmatica simbologia delle opere precedenti. *Calderón* ci porta alla Spagna franchista e nella lotta tra consacrazione del potere ed impossibilità della rivolta, mentre *Porcile* è ambientata storicamente e socialmente nella Germania dell'epoca per denunziare la continuità del potere borghese con il nazismo.

Bestia da Stile rappresenta il più drammatico esperimento teatrale pasoliniano. Fortemente autobiografico, mostra il dramma dell'impegno politico fallito e del fallimento della poesia stessa. La vicenda racconta la vita di Jan (da notare l'omonimia con Jan Palach, l'intellettuale cecoslovacco arsosi vivo nel gennaio del 1969 in segno di protesta contro l'invasione dei carri armati sovietici):

> L'opera è il percorso di un uomo che parte dalla decisione di essere poeta in virtù di una propria sessualità 'diversa,' qui simboleggiata dalla masturbazione nel canneto, e di un amore per il proprio paese contadino, e che poi attraverso la coscienza politica arriva finalmente alla determinazione dello stile, allo scandalo dell'Eresia e alla consacrazione da parte della cultura ufficiale.[63]

Il primo dei nove episodi lo vede, ventenne, che si masturba sulle rive del fiume a Semice in Boemia. In questo atto si manifesta da subito la sua Diversità, la sua essenza di solitario omosessuale, ebreo e borghese, che si esprime in un atto di cui egli è attore e spettatore. Attraverso questo atto si manifesta l'amore di Jan per la poesia e per il Popolo decide di schierarsi, a costo di accogliere l'identificazione populista fra Stato e Religione con il Bene. Perché il Popolo non sospetta che esista altro al di fuori di questi elementi.

Jan è in famiglia e parla di Poesia, l'amico Karel gli annuncia che i tedeschi hanno invaso la Cecoslovacchia. Primavera del '44: Karel è stato impiccato e sottoforma di Spirito annuncia a Jan la deportazione e la morte dei genitori in un lager, mentre la sorella è l'amante di soldati tedeschi. Jan diventa comunista e adottando la tecnica SKAZ riesce a cogliere la lingua sottoproletaria e scandalosa, rimanendo "nella

congiuntura fortunata in cui Ragione e Saggezza stanno insieme," sentendosi protetto e nutrito dal colloquio con il popolo e su di lui "la Bandiera rossa sventola senza retorica." (Teatro 646) Il suo amico poeta borghese Novomesky rimprovera il giovane intellettuale,

> Tu hai scelto come fondamento
> della tua letteratura
> qualcosa che è fuori dalla letteratura
> cioè la realtà conosciuta attraverso il socialismo[64]

predicendo per sé stesso, un "uomo parziale" che si illudeva di operare all'ombra di Antonio Machado e di Eugenio Montale, di essere respinto, così come le sue opere saranno respinte "dalle [...] storie letterarie come prodotti del Diavolo,"[65] poiché la Ragione non è più alleata della Saggezza.

Mentre si trova sulla Piazza Rossa, in attesa di ricevere il premio Stalin per la Poesia a Jan appare lo Spirito della Madre: ella si scaglia contro di lui e gli porta la notizia che Novomesky è stato caricato su un vagone piombato, così come erano stati caricati lei e suo padre dai Nazisti. Il poeta torna al paese natale e apprende che i giovani in Piazza San Nicola a Praga stanno bruciando la sua immagine. In seguito si rincontra con la sorella divenuta una prostituta. Si ristabilisce l'unico tra Erinni e Sesso: si ricompone lo sdoppiamento tra Jan (che aveva creduto dal 1945 alle Eumenidi della Rivoluzione che cominciarono presto "a perdere la loro lodevole fedeltà al nuovo Ordine: alla Rivoluzione ragionevole"[66] cominciando a ritrasformarsi in Furie) e la Sorella che si è assunta il ruolo della vergogna lasciando a Jan quello della gloria. L'ombra del padre gli annuncia che il 21 agosto 1968 i carri armati russi entreranno in Praga. È a questo punto che Jan, deluso, esce di scena.

> È tutto qui? Caro padre,
> io son saltato giù dal carro da un pezzo,
> e, oltretutto, non per calcolo o per interesse.[67]

Jan dunque si sottrae, con il ritorno al paese e il propria negare la sua essenza di 'bestia da stile,' alle nuove vicende sociali (il '68): tutto ciò rende possibile una strumentalizzazione ideologica da parte del Capitale o della Rivoluzione. Su Jan si scatena un duello tra queste due entità che

se lo contendono, Alla fine il giovane poeta, sarà—somma sconfitta—'proprietà' della Rivoluzione per concessione del Capitale:

> Quanto a quest'uomo,
> se proprio non vuoi perderlo,
> te lo lascio: ebbro
> d'erba e tenebre[68]

In questo vi ritroviamo tutta la delusione dell'intellettuale Pasolini per la morte di una reale cultura di classe alternativa alla Borghesia.

Nelle *Lettere luterane* egli ha dato vita alla felice metafora del Palazzo, di cui sono a tutti gli effetti coinquilini, insieme agli altri, il PCI, la CGIL, la sinistra tutta. L'operaio è pienamente assimilato alla cultura borghese, è un aspirante borghese e il suo partito rispecchia e legittima tale caratteristica. L'immoralità del neocapitalismo e della socialdemocrazia ne annullano ogni residuo valore umano. Nell'*Apologia* che segue *Il PCI ai Giovani!* scrive:

> Perché la borghesia sta trionfando, sta rendendo borghesi gli operai, da una parte, e i contadini ex coloniali, dall'altra. Insomma, attraverso il neocapitalismo, la borghesia sta diventando la condizione umana. Chi è nato in questa entropia, non può in nessun modo, metafisicamente, esserne fuori. Per questo provoco i giovani: essi sono presumibilmente l'ultima generazione che veda degli operai e dei contadini: la prossima generazione non vedrà intorno a sé che l'entropia borghese.[69]

È il sottoproletario il solo che ancora non ha visto morire in sé ogni barlume di umanità. Il sottoproletariato di Pasolini non è dunque quello di Adorno e della scuola di Francoforte. Per Adorno la dialettica tra operaio sindacalizzato e padrone non è scontro assoluto ma differenziazione di opposti destinata a conoscere, hegelianamente, la mediazione e l'unità nella sintesi (l'accordo politico, insomma). È il sottoproletariato, non il proletariato organizzato, ad essere portatore di una nuova e più radicale dialettica di totale alterità rivoluzionaria, in cui si vince o si muore. I francofortesi hanno dunque speranze, pongono dei nuovi obiettivi alla lotta rivoluzionaria dei disperati. In Pasolini la speranza della Rivoluzione è ormai morta come affermato nella poesia *Panagulis*:

Eravamo ragazzi, il diavolo ci tentava.
Essere dalla parte degli uccisi significava sperare.
Una fucilazione aumentava la vitalità: si cantava
[...]
Ma ora non siamo più ragazzi.
L'Urss è uno stato piccolo borghese
Non ci sono più speranze: non ci sono buone ragioni per sopravvivere.[10]

Note

1. Crainz, Guido. *Il paese mancato. Dal miracolo economico agli anni Ottanta.* Donzelli Editore: Roma, 2003. 222.

2. Ronchey, Alberto. "Offrire un'alternativa agli studenti." *La Stampa* 18 febbraio 1968.

3. Lanaro, Silvio. *Storia dell'Italia repubblicana. Dalla fine della guerra agli anni Novanta.* Marsilio:Venezia, 1994. 345.

4. In *Università: l'ipotesi rivoluzionaria. Documenti delle lotte studentesche. Trento Torino Napoli Pisa Roma Venezia 1968* (180–181). Riportato in Lanaro, Silvio. *Storia dell'Italia repubblicana. Dalla fine della guerra agli anni Novanta.* Marsilio:Venezia, 1994. 351.

5. Ibid 69–70.

6. Testimonianza di Floriana Farinelli in Passerini, Luisa. *Autoritratto di gruppo.* Firenze: Giunti, 1988. 46.

7. Baeri, Emma. *I lumi e il cerchio, un esercitazione di storia.* Roma: Editori Riuniti, 1992. 159.

8. Rossanda, Rossana. *L'anno degli studenti.* Bari: Laterza, 1968. 48.

9. L'affermazione si trova in una lettera di protesta indirizzata a Taviani stesso da un gruppo di docenti di fisica dell'Università di Roma, conservata, insieme al comunicato stampa, in ACS, MI GAB, 1967–70, b. 356, f . 15584/93. Codignola—membro della maggioranza di governo—sottoscrisse "pienamente le affermazioni dell'onorevole Natoli, perché esse corrispondono al vero così come ho potuto personalmente accertare." Il comunista Natoli aveva affermato che la versione dei fatti data dal governo era "falsa dalla prima parola all'ultima" in AP., Camera dei Deputati, IV legislatura, 1968, XLIII, p. 44574. Fonti riportate in Crainz 262.

10. Citazione parziale da Pasolini, Pier Paolo. "Il PCI ai Giovani." *L'Espresso* 16 giugno 1968.

11. "Richiesto dalla redazione romana de *L'Espresso*, verso la fine di maggio 1968, di partecipare ad una 'tavola rotonda' a proposito dello scritto di Pasolini che, contro gli studenti, prendeva le parti della polizia, scrissi, direttamente rivolto a Pier Paolo, questa pagina, proponendomi di leggerla in quella occasione. Mi recai a Roma ma non volli prendere parte alla 'tavola rotonda.' Il testo che qui si riporta fu in quella occasione letto da me, privatamente, a Pasolini, come quello che sarebbe stato il mio contributo. Durò a lungo, in un locale della redazione romana, la nostra conversazione. Quegli appunti li pubblicai solo due anni dopo la sua morte, nel 1977." <http://www.cinetecadibologna.it/sitopasolini/ideologia07.htm>

12. Fortini, Franco. "Contro gli studenti." <http://www.cinetecadibologna.it/sitopasolini/ideologia07.htm>

13. Dichiarazione di Giuliano Ferrara in L.V. "Pier Paolo Pasolini come fu astuto." *La Repubblica* 1 marzo 1998.

14. Siciliano, Enzo. "Pasolini e il '68 di Ferrara." *La Repubblica* 2 marzo 1998.

15. Pasolini, Pier Paolo. "Manifesto per un nuovo teatro" in *Nuovi argomenti* del gennaio-marzo 1968. Per il testo si è fatto riferimento a Pasolini, Pier Paolo. *Teatro*. Garzanti: Milano. 714.

16. *Teatro* 715.

17. Ibid 717.

18. Ibid 717.

19. Ibid 718.

20. Ibid 716.

21. Ibid 719–720.

22. Ibid 566.

23. Ibid 566.

24. Ibid 506.

25. Ibid 506.

26. Ibid 586.

27. Davico Bonino, Guido. "Prefazione" in *Teatro* 9.

28. Casi, Stefano. *I teatri di Pasolini*. Milano: Edizioni Ubulibri, 2005. 143.

29. Ibid 165.

30. *Teatro* 162.

31. Ibid 165.

32. Pasolini, Pier Paolo. "Calderón" in *Tempo* del 18 novembre. Ora in Chiarcossi, Gabriella (a cura di). *Descrizioni di descrizioni*. Torino: Einaudi. 1979. 212–216.

33. *Teatro* 27–8.

34. Ibid 153.
35. Casi 167.
36. *Teatro* 151–2.
37. Ibid 171.
38. Davico Bonino in *Teatro* 15.
39. *Teatro* 266.
40. Davico Bonino in *Teatro* 16.
41. *Teatro* 266.
42. Ibid 273.
43. Ibid 245.
44. Davico Bonino in *Teatro* 16.
45. *Teatro* 279.
46. Casi 152.
47. *Teatro* 284.
48. Ibid 307.
49. Ibid 398.
50. Ibid 400.
51. Casi 153.
52. *Teatro* 409.
53. Ibid 421.
54. Ibid 426.
55. Ibid 425-6.
56. Ibid 467.
57. Ibid 468.
58. Ibid 469.
59. Ibid 486.
60. Ibid 490-1.
61. Davico Bonino in *Teatro* 19.
62. *Teatro* 501.
63. Casi 155.
64. *Teatro* 647–8.
65. Ibid 649.
66. Ibid 671.
67. Ibid 673.
68. Ibid 682.
69. Pasolini, Pier Paolo. "Il PCI ai Giovani! Appunti in versi per una poesia in prosa seguiti da un apologo." *Nuovi Argomenti* (aprile-maggio 1968).
70. Pasolini, Pier Paolo. "Panagulis." *Trasumanar e organizzar.* Garzanti: Milano, 1971. 25.

Narrating 1968

Violence, Repetition and Utopia in Balestrini's *Vogliamo tutto*

Dominic Siracusa
University of California, Los Angeles

In his novel *Vogliamo tutto* (1971) Nanni Balestrini utilizes both literary and psychological forms of repetition to oscillate between two seemingly opposed solutions for political crisis. Violence in the novel thrusts civilization toward the attainment of either a Utopia (underscored by the perennial repetition of the title slogan *Vogliamo tutto*) or a return to the Nothing (expressed in the antithetical slogan of *Bruciamo tutto*).

These conflicting ideas of social-political outcomes are reflected within the very psyche of the novel's protagonist, in which the struggle to build a utopian society follows the logic of what Freud refers to as the "Life Instinct:" the tendency to create and maintain ever greater unity and embrace self-preservation. The inclination to raze society, on the other hand, is prompted by the "Death Drive," a tendency towards the reduction of tensions to a zero-point where the goal is to bring the living being back to the inorganic state.[1]

These two psychological tendencies correspond to different political ideologies: communism is paired to the life instinct; capitalism to the death drive. As a reader of Herbert Marcuse, Balestrini configures a uniquely powerful narrative in which he attempts to fuse Marx with Freud. According to Marcuse, capitalism tends to impede leisure and repose via labor, diminishing the will to live, heightening tensions and, consequently, the desire for complete and total repose, i.e. death. Inversely, communism ultimately seeks to end labor itself and to find a certain symbiosis between work and leisure in which neither dominates the other and where harmony and self-preservation are maintained.[2]

The repetition of violent acts committed by the protagonist throughout the novel shifts between to these two opposing instincts. At times the intolerable suffocation of labor fuels a violent yearning for the return to an inorganic state for both himself and civilization, while at other moments the use of brute force is justified in order to

catalyze the creation of a better society. One can only speculate toward which of these two ends society will gravitate according to Balestrini. Nevertheless, we can begin to answer the question by studying how Balestrini deploys repetition in an attempt to heal the ills of the protagonist and the societal conflicts which he embodies. Balestrini seems to model the actions of his protagonist on another Freudian theory, that of "Remembering, Repeating and Working Through." The novel's protagonist, who remains nameless throughout the novel, deliberately places himself in distressing situations in order to break from the cyclical form that his life has taken. In other words, both the repetition of the protagonist's actions and the aesthetic form of the novel ultimately serve as a means for eliminating repetition itself, striving for the realization of a more evolved society and a more complex literary mode.

This article will explore how violence in *Vogliamo tutto*, serves either as a drive towards death or a will to live, propelling existence, or perhaps the civilization that defines existence, into a state of precariousness. In Balestrini's narrative, violence is a vehicle to create a better society, but also dangerously carries the possibility of overstepping its intended goal. In betraying its role as would be healer of society's ills, violence threatens to destroy society altogether, ironically achieving a utopia in the Pascalian sense: a non-place, a Nothing, an inorganic state in which civilization also ceases to exist, in turn posing the question of whether or not the utopian perfection may be only realized in death.

Psychological Repetition

According to Laplanche, the compulsion to repeat "is an ungovernable process originating in the unconscious. As a result of its action, the subject deliberately places himself in distressing situations, thereby repeating an old experience, but he does not recall this prototype; on the contrary, he has the strong impression that the situation is fully determined by the circumstances of the moment."[3] Balestrini's protagonist is deliberately repeating violent experiences but, rather than being unconscious of the reasons that compel him to act, he is fully aware of the origin from which his behavior derives. In fact, it is possible to divide Balestrini's novel temporally into three distinct psychological stages similar to what Freud called *Remembering, Repeating, and Working Through*. It is the first stage of this psychological healing process[4] which defines the protagonist at the outset of Balestrini's novel. The initial chapters serve as a retrospective account of the protagonist's life in which the traumatic

experience from his past (the coercion to work) responsible for his repetitive compulsion in the present, is, as we shall see, unveiled to the reader. The trauma of his invitation into labor is an experience that he implicitly hopes to work through, but, in the end, such a resolution will remain elusive. Only retrospectively will the protagonist grasp this: "Io queste cose qua che erano successe non le sapevo ancora allora. Me le sono imparate poi nelle discussioni coi compagni. Dopo che l'avevo piantata lì per sempre col lavoro. Dopo il casino che avevo quel giorno lì a Mirafiori."[5] These lines function as an anaphora, pointing to a second stage in the text in which Balestrini's character becomes conscious of what stands between him and liberty in the present:

> E sono uscito fuori. Sono uscito fuori e c'erano lì tanti operai e studenti davanti. C'erano davanti al cancello tutti i compagni che parlavano della lotta. C'erano lì i compagni che dicevano che avevo fatto bene a menare i guardioni. Che quel giorno era stata una grossa lotta una grossa soddisfazione.[6]

This second phase of narration is characterized by the worker's attempt to break the repetitions of the past. It is within this second stage of the narrative that the protagonist in his own way begins to question, via memory, at what point the initial traumatic experience may have taken place, how long this particular incident has been contributing to his unconscious compulsion to repeat, and whether it can offer instruction on how to "work through it" in order to achieve the outcome he desires. The narration significantly lacks the third stage of the healing process; the novel concludes ambiguously and the protagonist never reaches any sort of resolution. In fact he remains trapped in the second process of repetition without having "worked through" anything. Consequently, such an ending leaves the reader with the unanswered question of whether or not the protagonist will continue to repeat this past experience forever. What is this initial traumatic experience that the protagonist looks to identify in his past with expectations of eliminating in his future?

The answer is none other than work itself. Let us consider the words of Marcuse as to better formulate this hypothesis: "This satisfaction [a certain psychological fulfillment achieved by "working through"] would be *without toil*– that is, without the rule of alienated labor over

the human condition."[7] That which stilts the realization of utopia, is the constant imposition of work. Due to the fact that society (or more specifically the capitalist society in which the protagonist of *Vogliamo Tutto* lives) is based on work, civilization must also change the very ethics on which it is founded. In other words, putting an end to work equates to putting an end to capitalism as a whole. Paradoxically, in order to satisfy the desire for complete liberty, and ultimately happiness, the protagonist of Balestrini's text must completely eradicate labor as that which places him in perennial violent conflict with his surroundings. Until this traumatic experience of work ceases to dominate his existence, the repetition of violence as a means of healing this sickness will continue, a condition implied by the line "Fino a quando non otterremo tutto quanto abbiamo chiesto la lotta continua."[8] It is no coincidence that this statement voiced by the protagonist is not only a well-known slogan adopted by the left at the time, but also mirrors a similar one made by Freud: "The repressed instinct never ceases to strive for complete satisfaction, which would consist in the repetition of primary experience of satisfaction."[9] If we insert labor (as the repressor of the instinct to be free) and the repetition of violence (as a necessary vehicle to attain complete satisfaction) into this phrase, it seems without doubt that Marx, Freud and Marcuse all had a considerable influence on Balestrini.

In the mind of the protagonist work functions as a symptom based on "the very fact that it reproduces, in a more or less disguised way, certain elements of a past conflict … [in other words] a thing which has not been understood inevitably reappears; like an unlaid ghost, it cannot rest until the mystery has been solved and the spell broken." In the first, retrospective phase of his novel, Balestrini provides the reader with a plethora of examples serving as what I believe to be the "unlaid ghosts of past conflicts," from which violence as a form of protection against the threat of work stems. For our purpose, two episodes in particular will suffice to demonstrate how labor has painfully defined the life of the *operaio*: his entry into adulthood and his attendance of trade school.

"Però vostro figlio può andare alle scuole professionali così poi potrà avere un posto in fabbrica."[10] The decision to attend trade school was not a choice made by the protagonist out of his free will rather, it was forced upon him; more so by the society in which he lived, than by his misled parents who were also compelled to send their son to such a school because they financially and culturally lacked the means to choose otherwise. It is during his attendance of trade school (an

institution whose only real effect is to discipline and punish, while providing no real skill) that the worker begins to develop his view of labor as an obstacle between himself and happiness, as something that has been oppressively imposed upon his identity and from which he strives to break free. Consequently, he unconsciously attempts to resolve this conflict by committing acts of violence: "Io e un mio amico di Pontecagnano preferimmo affrontare direttamente questo problema. Facemmo a botte direttamente con quelli di Salerno."[11] It can be said that the real problem to confront, the trade school and its suffocating influence on the identity of the young protagonist, has been inadvertently substituted by his classmates. Therefore, violence, performing as a means for the attainment of satisfaction, is projected upon others who, acting as scapegoats in a sort of sacrificial manner, absorb the blows dealt by the protagonist. These childish acts provide him with a temporary sense of relief and a false sense of security in having gained some ground in regards to the true source of his discontent.[12]

Do the violent acts committed by the protagonist in *Vogliamo tutto* reflect an inborn disposition of human beings in general? By examining the continuity of violence throughout the artistic production of Balestrini, one could infer that, in his opinion, as long as labor acts as "a shorter detour on the path towards death" so will violence serve as a testament of humanity's will to live. "La vita operosa di Milano è stata sconvolta ieri pomeriggio da una ventata improvvisa di violenza e di furore senza precedenti anche nelle ore più buie della storia più recente della città."[13] The exercising of oppression through labor by one strata of society upon another is nothing new or recent; it has stained the history of humanity since the dawn of the industrial age and, similar to the recounting of history itself, it passes from one generation to another. After such a long existence, violence, as oppression's combatant, might have become ingrained in the human psyche as resolution of conflict, making a transition from a survival tool to a survival instinct.[14] Therefore the protagonist not only struggles for himself but, in a certain sense, he continues a struggle intrinsic to history itself. He inherits his aversion to work from his father: "...il lavoro è brutto e pesante. Per questo devi pensarci bene. Io non ti dico vai a scuola o vai a lavorare. Ti dico solo una cosa. Il lavoro è brutto cerca di evitarti il lavoro."[15] I am not hypothesizing that it is the father who plants any seed of violence in the mind of his son. Instead, I believe that it plays a part in his instinctual being because of the simple fact that he is human. Nevertheless, the idea of

work as an affliction is made apparent to him through his father's advice and the revolt against work is what triggers violence in the first place. Here, the youth inherits the pains of his father; he continues to bear the torch of struggle that his father has passed off.

Yet Balestrini's protagonist is not simply someone who instinctively desires not to be exploited by work but he is a young man fighting for his life, ultimately discovering that this fight must be political. To quote Marcuse:

> The intellectual refusal may find support in another catalyst, the instinctual refusal among the youth in protest. It is their lives which are at stake, and if not their lives, their mental health and their capacity to function as unmutilated humans. Their protest will continue because it is a biological necessity. " By nature," the young are in the forefront of those who live and fight for Eros against Death, and against a civilization which strives to find the "detour to death" while controlling the means for lengthening the detour. But in the administered society, the biological necessity does not immediately issue action; organization demands counter-organization. Today the fight for life, the fight for Eros, is the *political* fight.[16]

Balestrini's protagonist personifies this theory proposed by Marcuse; a youth in which the instinctual fight of Eros as biological necessity (i.e. the will to live) is inextricably intertwined with political struggle. His problem is not a mental one, to be cured personally, rather it requires treatment on the level of society as a whole.

If the protagonist has discovered the source of his anguish, if work has been pinpointed as the sickness from which both body and mind need rid themselves, then why does he continue to work, repeatedly placing himself in the distressing environment of the factory? Could he simply walk away from labor altogether? According to Freud the answer may lie within the psychological framework of the individual:

> The fact is that when what are clearly unpleasant experiences are repeated, it is hard to see at a first glance just what agency of the mind could attain satisfaction by this means as the fulfillment of a repressed wish [...] What is unpleasure

> for one agency of the psychical apparatus is pleasure for another one. As a result, one must postulate the existence of such a compulsion as being divided between the repetition of needs and the need for repetition.[17]

Recurrence is a double-edged sword: one must repeat a horrible experience pending the complete resolution of that which ails him. Such is the case with work for our protagonist. His repressed wish for liberty drives him to replicate the unpleasant experience of work until its role as subjugator, over both mind and body, has been eradicated. The *operaio* travels to Brescia, Torino, Milano, and finally back to Torino, holding a number of jobs but is unable to find a suitable compromise between his desire for free time and whatever position he temporarily holds. A capitalist society based on alienating and repetitive work never permits the full attainment of liberty for an individual; one must work to survive and consequently survival equates to dedicating the majority of one's life to labor. If the protagonist continually exposes himself to the disease of work, it is to find its cure. It becomes evident in the novel that for Balestrini this cure will remain out of reach until civilization has restructured its capitalistic foundations. The protagonist's actions hold a dualistic function: his need to repeat also entails the repeated expression of his needs. Balestrini develops a rhythm of repetition in his novel to show the absurdities of repetition itself. In other words, he uses repetition as a means for ending repetition.

Literary Repetition

According to J. Hillis Miller a "long work like a novel is interpreted, by whatever sort of reader, in part through the identification of recurrences and of meanings generated through recurrences."[18] Having already explored some of the repetitive modes that are contextually apparent in *Vogliamo tutto*, it is helpful to examine how the very form of this novel visually and narratologically underscores the psychological and the social recurrences that the protagonist endures. By simply flipping through the pages of the text itself, without even reading a page, the aesthetic composition of this work immediately transmits a sensation of repetition. Each paragraph is roughly the same length, every sentence ends with the same punctuation (either a period or an question mark, not one exclamation point to be found), and within these sentences, the syntax is devoid of commas. It is as if the text mimics the rhythm and sequence

of the factory line. Each paragraph is uniformly "boxed" similar to any product which is mass produced: identical to the one that came before and after it, devoid of identification and individuality.

This aesthetic choice seems atypical of an author who participated in *Gruppo 63*. The avant-garde found in Sanguineti or in a Futurist text is replaced by a much more subtle rhetorical operation.[19] If Marinetti provoked the sensation of war by formulating the shape of the text itself in the form of a bomb and Sanguineti tears his lines to shreds, Balestrini evokes a sense of repetition through visual banality and comma-less phrases that give the reader little time to pause and breathe. Balestrini "gives the reader the information necessary not only to understand the way the characters dwell in illusions, but also to know why his reading of the story he tells has taken the form it has taken."[20] Throughout the second stage of this novel, the protagonist dwells in one illusion in particular. Despite the constant flux between labor and free time, he still believes that work will provide some sort of financial gain, in turn freeing his identity from the disagreeable label of "*operaio*"(a promised made by *il mito della Fiat*). The endured repetition of factory work leads only to further repetition and, consequently, the entrapment of identity there within. Similar to a needle that skips on a record, rather than moving forward, the worker is continually locked in a groove. Balestrini's text mirrors the struggle of the worker to break the repetitive rhythm of labor itself: "È la lotta contro i ritmi di lavoro che gli operai vogliono."[21]

> Veloce trrrr trrrr due bulloni e tutto andava via mentre un altro motore arrivava. Venti secondi ci dovevo mettere. Dovevo fare il ritmo. I primi giorni non riuscivo e mi aiutava il fuorilinea. Per tre giorni mi aiutò... Alla linea Fiat non è una questione di imparare ma di abituarti la muscolatura. Di abituarla allo sforzo con quei movimenti con quel ritmo. Dovere mettere un coso di quelli ogni venti secondi che dovevi avere movimenti più veloci del battito del cuore.[22]

As the protagonist justly complains, labor is not only repressive of the liberty of man, it is in complete opposition to the physiological nature of his body; the rhythm of the factory exceeds the natural bodily rhythm of man, inducing the worker into a state of frenzy (which is highlighted

by the repetition of the verb *dovere* in this passage). Balestrini portrays work as if it were a drug, ever-increasing the tempo of the worker's heart rate and pushing it to the point of arrest. The onomatopoeic use of *trrr* dually functions as the explosive burst of the air gun that fires *bulloni* and the *battito* of the heart. The constant elevation in velocity of the factory line, as to mount production, is inversely equated with the natural pace of the protagonist as being quickly lead towards death; one moves forward at the cost of the other's regression. Through repetition, the very same frantic pace experienced by the protagonist contaminates the mind of the reader.

Miller places a special emphasis on the use of commas by an author as a means of drawing the reader's attention towards repetition and the possible significance inherent therein.[23] Ingeniously, Balestrini achieves the same outcome by eliminating the use of commas. A sentence without commas conveys a sense of urgency or forward propulsion in which the recurrence of statements creates an effect of dissimilar objects running together. Therefore, the differences between these objects are lost within the escalation of repetition; they become the same, imprisoning both the protagonist and the reader in a cycle: the protagonist desires to break free from his repetitive labor anxiety and, similarly, the reader desires a change in the repetition of the literary modes.

> Cos'è la nevrosi. Ogni operaio Fiat ha un numero di cancello un numero di corridoio un numero di spogliatoio un numero di armadietto un numero di officina un numero di linea un numero di operazioni un numero di pezzi di macchina da fare.[24]

Generally, commas function as a pause in which the readers can catch their breath, but the reading of this phrase evokes or repeats sentiments equal to those that the protagonist repeatedly experiences in the factory. The *nevrosi* of the worker becomes that of the reader and, through a process of emulation, the reader desires a free moment to stop and contemplate the intricacies of the phrase but is inhibited to do so by its rapid pace. Similarly, the protagonist is prohibited from freely inserting "commas" in the pace of his life because the rhythm of the factory incessantly dominates his being, even in his experience away from the production line itself.

In fact the entire chapter of *L'autonomia* is about a perennial action of striking by Fiat workers, almost prompting the reader to skip the

chapter as a whole to find relief from the pains of a cumbersome and somewhat encyclopedically written episode. But this very feeling of being burdened to the point of annoyance is what Balestrini wants to evoke, coaxing his readers to empathize with his protagonist. I believe that this entire episode can be interpreted as the need to find an alternative to the repetition of striking: a useless endeavor that succeeds in achieving only tenuous compromises rather than the full attainment of the worker's desired goals. Once again, we must return to the question of how this goal of rupturing repetition will ultimately be realized. Will repetition push the protagonist towards utopian liberty, or the destruction of civilization and himself? Or does Balestrini feel that the two are one and the same?

Life Instinct

"The tendency of the life instincts is to create and maintain ever greater unities and embrace the instincts of self-preservation."[25] Strangely enough, the life instinct, according to Freud, strives towards the same outcome as its antithesis, the death instinct; the two being separated only by the fact that the former, obviously, keeps us alive. How is this daunting similarity possible? It has do with energy or, rather, an overabundance of energy that binds human beings to a state of excitation and thereby interrupts a state of repose. Whereas the death instinct seeks to completely eradicate any possibility of excitation by returning to a state of complete and total repose, the life instinct aims to maintain a balance in energy suited to an existence of repose. In other words, the life instinct undergoes a sort of adjustment process of life itself until it arrives at an ideal energy level, in which excitement ceases to threaten life as that which pulls the human being away from repose. This process is equivalent to the process of labor: in the novel, labor disturbs the worker's natural tendency towards more repose and less excitement (as we have previously seen in his constant oscillation between work and free time), thus it must be removed as an obstacle on the road to the life instinct's destination.

According to Freud, the life instinct "also seeks the establishment and the maintenance of more differentiated, more organized forms, constancy of the energy level and even widening of differences in it as between the organism and its surroundings."[26] How is it possible to widen these differences without an organism, in this case man, coming into conflict with his surroundings? The form at which this quote hints would have to be highly organized. It must be a mechanism so finely

tuned and balanced as to not seem mechanical at all. For Balestrini, a state in which an individual is differentiated from his or her surroundings while at the same time being in complete harmony with it, can be none other than a Marxist utopia. The worker defines both his desire for this ideal and its realization as such:

> Vogliamo tutto il potere vogliamo tutta la ricchezza... Ma questa è la lotta che noi dobbiamo adesso cominciare una lotta a fondo dura e violenta. Dobbiamo lottare perché non ci sia più il lavoro. Dobbiamo lottare per la distruzione violenta del capitale. Dobbiamo lottare contro uno Stato fondato sul lavoro. Diciamo sì alla violenza operaia.[27]

Violence serves the life instinct of the worker to eliminate labor, the entity not only responsible for his excited state but also for limiting his identity to solely that of an *operaio*. He seeks to open up his identity to a more multifaceted, or differentiated, state of being, similar to the one famously described by Marx in which man is no longer exclusively "a hunter, a herdsman, or a critical critic... but each can become accomplished in any branch he wishes"[28] and, as a result, is able to become everything he desires, unconstrained by a capitalist society in which individuals are typically and exclusively associated with the job they do.

Consequently, the worker's life instinct, in seeking a cure for the sickness of work, becomes a struggle that incorporates that of the whole society and ultimately represents the collective yearning for utopia.[29] "In questo sistema dello sfruttamento continuavano a restare operai anche fuori. A vivere da operai anche fuori a essere sfruttati come operai anche fuori."[30] The striving for complete satisfaction of the life instinct, through attainment of the Marxist utopia, is equated with the end of a society based on capitalism. Therefore the construction of a civilization based on liberty, repose and liberated labor must begin after the complete destruction of that which stands in the way of its realization:

> Eppure avevo sta voglia di vivere di fare qualcosa...Prima volevo inserirmi poi avevo scoperto che anche inserendomi nel sistema avrei pagato un prezzo...Per cui l'unica cosa per ottenere tutto per soddisfare i bisogni e i desideri senza distruggerti era distruggere questo sistema del lavoro dei padroni.[31]

Whereas capitalism tends to impede repose via work, communism aims to create a utopian society that is wholly based on leisure and repose itself; therefore communism is in complete accordance with the instinct for life and capitalism corresponds to its antithesis, the instinct towards death.

Death Instinct

Marcuse, in his attempt to join Freudian and Marxist theories, openly admits that the title of his book expressed an

> optimistic, euphemistic, even positive thought, namely, that the achievements of advanced industrial society would enable man to reverse the direction of progress, to break the fatal union of productivity and destruction, liberty end repression- in other words, to learn the gay science (*gaya sciencia*) of how to use the social wealth for shaping man's world in accordance with the Life instincts, in the concentrated struggle against the purveyors of Death.[32]

Marcuse views capitalism and the progress it supposedly brings about in civilization as the very things that quicken the pace of life towards death. If we apply his logic to the pages of Balestrini's book, the two seem to share exactly the same beliefs and, furthermore, I would even go as far as to argue that Balestrini shares the same nostalgia of communist optimism expressed by Marcuse above; i.e. the idea that utopia is nothing more than a distant dream spawned from the clutches of a harsh reality.

Marcuse, Freud, and Balestrini are all in agreement that any state of repose, either Marxist utopia or death, must be achieved through a process of regression rather than progression.[33] Unchecked progress, a continual push forward, leads only to a further heightening of man's excited state, similar to that described by Balestrini via the workers heart-rate being continually increased as production rises on the factory line. This acceleration of progress disrupts the balance of energy, thrusting it towards an extreme from which the only apparent outlet is death. Rather than a gradual decrease in energy, which seems impossible in a capitalistic society, the worker seeks to expend all of it at once, as if the solution to one extreme were another. Throughout the repetitive process of work, almost every moment, in which labor in the novel pushes the *operaio* towards the zenith of excitation, is countered by an

overwhelming desire to go swimming: "Io ero rimasto sconvolto da sta pianura da sto lavoro da sta mentalità. E me ne tornai precipitosamente indietro per starmene al mare...."[34] Based solely on the fact that the worker wants to take a swim, the argument would seem a little tenuous, but it is the turning backwards that renders this quote altogether too Freudian. The worker desires a return to the south from Torino, which implies not only a directional regression of descent but also a backward movement towards an adolescence pre-existent to work itself. In Freud's words,

> It would be in contradiction to the conservative nature of the instincts if the goal of life were a state of things which had never yet been attained. On the contrary, it must be an old state of things, an initial state from which the living entity has at one time or other departed and to which it is striving to return by the circuitous paths along which its development leads.[35]

This initial state is death or the Nothing. Freud, perhaps taking his inspiration from Pascal, theorizes that life born from the Nothing seeks to return therein. Rather than speaking in more philosophical terms, Freud preferred to associate this initial state with that of the amniotic fluid of the mother's womb in which the child "swims." Through the act of swimming, the worker gives in to the death instinct's search for complete and total repose, desiring to return life to the initial state from which it came.

In conclusion we must ask ourselves a pivotal question: Is this the only release from the repetition of violence? Freud seemed to think so. As long as man exists, Freud felt that he would always be discontent with civilization. The problem that both Marcuse and Balestrini investigate in their respective works is one that goes beyond the question of labor and earthly utopia. The very idea of civilization or culture will always and forever be in opposition to man and his instincts. As long as the laws of society exist, there will be someone to violently implement them and someone to violently oppose them. As Marcuse states such would be the case even in a utopia:

> Left free to pursue their natural objectives, the basic instincts of man would be incompatible with all lasting associations

> and preservations: they would destroy even where they unite. The uncontrolled Eros is just as fatal as his counterpart, the death instinct. Their destructive force derives from the fact that they strive for complete gratification which culture cannot grant: gratification as such and as an end itself, at any moment.[36]

It seems that mankind is doomed to an eternal return as long as society exists. "Allora si comincia a capire che l'unica cosa è bruciare tutto,"[37] but who is to say that, after the demolishment of an old civilization, a new one would not inevitably repeat the mistakes of the former? Is humanity so bold as to test this hypothesis? Unfortunately, it seems that death is the only perfect solution to an imperfect existence and that the utopia will always remain that non-place. Although the ending of *Vogliamo tutto* leaves the reader with the feeling that the protagonist will go on to fight another day ("Per questa volta bastava"), we must look to *La violenza illustrata* (1976) as proof that, despite the fact that human beings will incessantly strive for a better life, Balestrini may feel that utopia is inexistence.

> Un gradevole aumento di tensione fisica tutto il mio corpo vibra io sono molto eccitata le sensazioni sono tutte concentrate in un unico punto è una sensazione di leggerezza una scintilla quasi fremente sento una specie di elettricità. Poi gli operai dell'Aem la Autelco la Fragras e di tantissime altre fabbriche sempre più numerosi continuano a affluire gli studenti la polizia è completamente assente da tutta la zona il centro della città è completamente in mano agli operai in un'atmosfera entusiasmante. Una sensazione di vertigine di perdere me stessa come se non esistessi come corpo ma solo come sensazione come se ogni nervo del mio corpo diventasse vivo e cominciasse a pensare la sensazione di un nodo rigido che scoppia e fluttua improvvisamente e io apprezzo molto questa sensazione e sono pieno d'amore.[38]

Here all our points seem to coalesce: the workers obtain power, violent conflict with the police has ended, and the observer is filled with an overwhelming sensation of *Eros*, but, coincidently, these achievements are strangely combined with the feeling that he or she no longer exists.

Notes

1. For a concise summary of these Freudian terms see J. Laplanche and J.B. Pontalis, *The Language of Pyscho-Analysis*. New York: N.W. Norton, 1973.

2. Marcuse's philosophy on this questions can be found in Herbert Marcuse, *Eros and Civilization: A Philosophical Inquiry into Freud*. Boston: Beacon Press, 1969.

3. Laplanche and Pontalis.

4. The scope of the three stage process of *Remembering, Repeating and Working-Through* is that of healing the traumatic wounds inflicted upon the psyche.

5. Balestrini, Nanni. *Vogliamo tutto*. Roma: DeriveApprodi, 2004. 14.

6. Ibid 65.

7. Marcuse 152.

8. Balestrini 114.

9. Freud, Sigmund. *Beyond the Pleasure Principle*. New York: N.W. Norton, 1989. 50. This "primary experience of satisfaction" will be further explored below, in regards to violent acts committed as only offering temporary, rather than complete, satisfaction and are, therefore, incessantly repeated.

10. Balestrini 27.

11. Ibid 28.

12. Due to one's inability to correctly identify, in the mind, that with which he or she is in conflict, the death drive is initiated; thus beginning, according to Freud, a process of self-destruction that "subsequently turns (also) towards the outside world in the form of aggressive and destructive instincts" as to find temporary relief while it waits to discover the true causes of its discontent towards which it could direct its wrath.

13. Balestrini, Nanni. *La violenza illustrata*. Torino: Einaudi, 1976. From: *Deportazione*. In this somewhat confusing passage, Balestrini satirizes the media in their portrayal of violence "without precedence in history" and/or without precedence in the present. This depiction is typical of the media that tends to gloss over certain issues and becoming evermore a tantalizer than a presenter of news. In Balestrini's story the cause of violence is absent, only the spectacular remains.

14. There are of course other theories of violence which do not focus on labor itself. One of the most well-known is Rene Girard's *Violence and the sacred*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1977.

15. Balestrini 31.

16. Marcuse xxv.

17. Laplanche and Pontalis 79.

18. Miller, J. Hillis. *Fiction and Repetition: Seven English Novels*. Cambridge: Harvard University Press, 1982. 1.

19. Ibid 15."This form of personification, repetition, concretely presented in the lives and minds of the characters, of the basic metaphysical beliefs which have been instinctive to mankind for millennia: belief in origin, end, and underlying ground making similarities identities, belief in the literal truth of the trope of personification or prosopopeia. The latter of projects character and makes it seem real, as the ancient Greeks saw persons in every tree, river, or spring. The novel as a genre might in fact be defined as the preservation, in a skeptical age, of these primitive beliefs." *Vogliamo tutto* is an examination not only of the repetitive forms of a civilization based on work, but also a questioning of the literary forms that seem to support the very same continuum of stilted beliefs within civilization.

20. Ibid 14.

21. Balestrini 95.

22. Ibid 65.

23. Miller 1.

24. Balestrini 77.

25. Laplanche and Pontalis 241.

26. Ibid.

27. Balestrini 143.

28. Marx, Karl. *Private Property and Communism* in *The German Ideology*, 1845.

29. Marcuse xvii."The revolt at home against home seems largely impulsive, its targets hard to define: nausea caused by "the way of life," revolt as a matter of physical and mental hygiene. The body against "the machine"- not against the mechanism constructed to make life safer and milder, to attenuate the cruelty of nature, but against the machine which has taken over the mechanism: the political machine..."This connection is also written into *Vogliamo tutto* by Balestrini, where the struggle of the protagonist is both literally and symbolically a plight against the machine.

30. Balestrini 111.

31. Ibid 100–101.

32. Marcuse xi. Translated into Italian circa 1951. Balestrini has confirmed that this text was influential in writing *Vogliamo tutto*.

33. Ibid xviii."Backward peoples by their poverty and weakness may be forced to forego the aggressive and wasteful use of science and technology, to keep the productive apparatus *à la mesure de l'homme*, under his control, for the

satisfaction and development of vital individual and collective needs..." These backward peoples also play a fundamental role in *Vogliamo tutto*: "Questi qua prima non erano dei proletari come quelli in città cioè gente che non teneva un cazzo. A modo loro erano anche dei proprietari avevano la casa il porco le galline la vigna le ulive l'olio" (16).

34. Balestrini 35.

35. Ibid.

36. Freud 45.

37. Marcuse 11.

38. Balestrini 15.

39. Balestrini. *La violenza illustrata... (Dimostrazione)*.

"Il treno per Helsinki" e l'ambiguità di Dacia Maraini di fronte al Sessantotto

Cinzia Samà
Universidad de Sevilla

In questo lavoro si cercherà di capire l'ambiguità di Dacia Maraini, oggi una delle intellettuali più attive e complete nel nostro paese, nei confronti del Sessantotto, così come emerge da alcune delle sue opere.

Infatti, pur avendo esordito proprio nei caldi anni Sessanta con romanzi, *La vacanza* (1962), *L'età del malessere* (1963), racconti, *Mio marito* (1968), e testi teatrali, tra cui *Il manifesto* (1969), molto contestati sia per la libertà del linguaggio che per i temi affrontati (l'iniziazione sessuale, lo stupro, l'aborto), per allora scomodi e scandalosi, ma che aderivano già agli ideali del Sessantotto, spesso nel messaggio finale di alcune sue opere Maraini prende le distanze da questo movimento, dimostrando, forse, di non avere un'idea chiara su quello che ha rappresentato per lei e i suoi coetanei.[1]

Qui si prenderà in esame il romanzo *Il treno per Helsinki*[2] (1984), perché è l'unica opera di Maraini che, nonostante sia stata pubblicata nel 1984, affronta apertamente il tema del Sessantotto.

Ma, prima di procedere all'analisi dettagliata di questo romanzo, occorre fare dei brevi riferimenti ad alcune opere della scrittrice, di narrativa, teatro e poesia, che l'hanno preceduto, per dimostrare come a livello ideologico l'autrice sembrasse aderire a quei fermenti e condividerne gli ideali, per poi in parte smentirli nel romanzo dell'84.

Il testo teatrale *Il manifesto*,[3] (1969) è un'inchiesta sulle prigioni femminili della borgata romana, e appartiene già al teatro di Centocelle, un quartiere sottoproletario ai margini di Roma ed è quello che meglio esprime la necessità del gruppo di "dare voce a chi non ce l'ha."[4] Quest'opera teatrale, vero e proprio testo politico-femminista, ci interessa perché in esso sono presenti molte delle rivendicazioni di quegli anni, tra cui la campagna per la legge sull'aborto ("Si deve bere lisciva per abortire, non lo sapevi?" (206)); la promozione di diversi

metodi contraccettivi ("Il preservativo è una cosa vecchia./ Mi hanno detto che c'è un sistema che si chiama Ogino-Knaus, [...] C'è la pillola ma fa ingrassare, [...] La cosa migliore è il pessario" (205)); il diverso salario percepito dall'uomo e dalla donna ("Perché non ci date la paga come agli uomini?/ Le donne sono diverse. Non devono mantenere la famiglia./ Lavoriamo di meno forse?/ La donna lavora per il piacere, l'uomo per dovere," (203)); la vita in fabbrica, in prigione con gli abusi ad essi connessi ("Dopo un momento con un fracasso di fischi entrano quattro guardie armate di cinghie (219)).

Ma allo stesso tempo ne *Il manifesto* è presente una forte critica all'idea ancora radicata del ruolo sociale della donna, solo moglie e madre e del fatto che la discriminazione avvenga su base biologica e non culturale, frutto di un certo tipo di cultura tradizionalmente patriarcale.

La protagonista è Anna che, da morta, racconta la propria triste vita ad un coro di donne. Tutto il racconto della sua misera esistenza è dato dall'alternanza delle domande del coro e delle sue risposte, attraverso dei *flashback*. Anna perde la madre mentre la partorisce e viene allevata dal padre, colui che più di tutti si preoccupa di mantenere viva l'inferiorità femminile all'interno della società, ricordando continuamente alla figlia il ruolo che per "natura" le spetta. Anna è una ribelle, un'anticonformista che, secondo la mentalità di allora, per la sua differenza va castigata. Allora da Palermo finisce prima in un opprimente collegio dalle suore, da cui scappa alla prima occasione; poi a Napoli, dove approda in un bordello e perde consapevolmente la verginità (ma anche da qui fugge quando le tocca il primo cliente vecchio e grasso, altra mossa da ribelle); la vediamo poi vivere di furti con un compagno e inevitabilmente in prigione quando la prendono. Uscita dal carcere Anna pensa di sposarsi per far contento il padre, sceglie il "giusto" candidato ma fa "l'errore" di concedersi a lui prima del matrimonio, cadendo così nella trappola di quest'ultimo, mirata proprio a controllare il suo livello di "decenza." Sfumata anche questa possibilità, Anna e il padre, disonorati, se ne vanno a Milano. Qui inizia per Anna la vita da operaia e le cose sembrano andare meglio. Conosce Benedetto, che ha tutte le potenzialità per essere l'uomo della sua vita e che le inculca "profonde" idee marxiste, destinate, però, a naufragare, come la loro relazione. È questo forse il riferimento più diretto al romanzo successivo *Il treno per Helsinki* dove, allo stesso modo, naufragheranno i deboli ideali dei giovani protagonisti. Il comportamento Di Benedetto è subdolo, uguale, se non peggiore, a quello della categoria a cui dice di opporsi. Prima incita Anna e i suoi compagni operai a prendere il potere

e a imporre la dittatura del proletariato. La lusinga dicendole: "Detesto le borghesi. Odio la ricchezza. Rende le donne stupide e corrotte. Mi piaci perché sei povera, perché fai l'operaia" (*Manifesto* 210). Ma poche battute più avanti leggiamo i veri intenti di Benedetto mentre parla con la moglie, riferendosi ad Anna: "Ma tesoro, è una popolana, un'analfabeta…una che non potrei neanche presentare ai miei amici" (215).

Crudele il destino che spetta ad Anna, soffocata da tre infermiere nel manicomio criminale in cui è stata rinchiusa, dopo una ribellione organizzata in prigione, ma forse non invano, perché riesce a racchiudere i suoi ideali in un manifesto, che scrive insieme alla compagna Miriam, che spera arrivi a tutte le donne:

La ribellione è rimasta
nel Manifesto di Miriam e di me che è volato
come un'aquila di letto in letto e sveglierà
più donne di una tegola o di un fucile o di un grilletto (232).

Negli undici punti che costituiscono *Il manifesto*, Anna rinnega la natura buona delle donne e il ruolo di madre e moglie a cui sono rilegate; difende il lavoro; smitizza il valore attribuito alla verginità e alla fedeltà; e incita la donna alla solidarietà e alla protesta per ottenere da sola la propria libertà.

Un messaggio di solidarietà auspicato tra le donne, emerge anche da alcuni versi, che si propongono, del florilegio poetico, *Mangiami pure* (Maraini 1978):

la polizia
carica le donne che affollano la piazza
hai mai provato il dolore di una testa
di figlio che ti squarcia l'utero
due mani di gomma che tirano la vita
dal tuo grembo sanguinante?
ci abbracciamo furiose sotto le stelle nude
figlie con figlie il giorno dell'impero americano

In poche righe Maraini riesce a condensare tanti problemi legati alle donne e che ricorrono nelle sue opere.

Anche nel romanzo *Donna in guerra* (1975) Maraini insiste sull'importanza di creare una certa solidarietà tra le donne, affinché possano

capirsi meglio loro stesse, senza invidia e antagonismo. Qui l'autrice sceglie la forma del diario per narrare la storia di Vannina, giovane maestra, e moglie di Giacinto, meccanico, nel 1970. Durante una vacanza Vannina farà molti incontri fondamentali, con popolane, extraparlamentari che trascineranno lei e il marito in politica, che la porteranno a capire cosa vuole dalla propria vita. Importantissimo soprattutto l'incontro di Vannina con una ragazza paralitica, perché sarà proprio lei che a partire dalla sua menomazione le insegnerà che si può camminare con le proprie gambe. Allora, poco a poco la protagonista prende coscienza di sé e decide di rinunciare al figlio che le vuole imporre il marito per riportarla allo stereotipo di "donna," di abbandonare il coniuge e di andare a vivere da sola. Maraini definisce questa sua opera di *realismo d'intervento*, perché tratta temi brucianti di attualità, tra cui anche la critica alla scuola, inerte e volgare, ma che Vannina decide di vivere in modo diverso.[5]

L'insistenza nel citare testi femministi all'interno di questo lavoro sul movimento del Sessantotto è giustificata dal fatto che oltre ad avvenire negli stessi anni,[6] entrambi si oppongono ad una forma di potere: il femminismo al mondo patriarcale e i sessantottini a quello dei padri e degli adulti in genere, con cui entrano in conflitto, alla ricerca di nuovi miti e modelli a cui ispirarsi. Ma sarebbe un errore credere in un mutuo appoggio. Adriano Sofri, leader della formazione politica *Lotta Continua*, in una recente intervista[7] dichiara come in quegli anni lui e tanti suoi compagni, nonostante le apparenze, fossero bigotti e pieni di pregiudizi nei confronti delle donne e degli omosessuali. Ricorda che il sei dicembre del Sessantotto, in occasione di una manifestazione di protesta delle donne a Roma, tra cui sfilavano anche le loro compagne di Lotta Continua, gli uomini fecero irruzione e la interruppero, invidiosi di vedere marciare le "loro" donne e scandalizzati da questa iniziativa che li escludeva.

Ne *Il treno per Helsinki* (1984), "una storia del '68 vista con gli occhi dell'84;"[8] siamo a Roma, "fine anni sessanta. Fra un po' entriamo nei settanta. E non c'è più Stalin coi baffi all'insu non c'è Churchill non c'è De Gasperi. Qui tutto cambia solo tu resti sempre lo stesso" (178). I sette protagonisti sono tutti più o meno impegnati nella vita politica perché come tanti giovani della loro generazione sono scontenti e insoddisfatti:

> Grida il suo odio contro i padri il suo disgusto verso gli anziani [...] Grida contro la tracotanza dei professori [...]

> contro i tutori di ogni genere che vogliono togliergli la libertà di decidere da solo [...] un boato di risentimento contro i propri padri troppo conosciuti e amati (28).

Questo gruppo di giovani è tenuto insieme

> da strettissimi vincoli di amicizia e di ideologia, nonché da innamoramenti interni contraddistinti però da una caratteristica comune: nessuno degli innamorati viene corrisposto dal proprio oggetto d'amore, che invariabilmente ama, a sua volta non riamato, un altro componente del gruppo.[9]

I protagonisti compiono un viaggio in treno a Helsinki dove sono stati invitati a partecipare al Festival della gioventù socialista,

> un vasto programma politico che tende a rendere popolare il socialismo presso i giovani. Tutti i paesi socialisti hanno dato una mano per organizzare questo costoso festival... compresi questi santi di finlandesi che non fanno parte del blocco socialista (205).

All'inizio di una delle riunioni tra gli organizzatori del festival, ne leggiamo le finalità:

> Basta con le gerarchie l'autoritarismo di una cultura dall'alto verso il basso basta con i luoghi comuni [...] cominceremo dal basso dando la parola a chi non l'ha mai avuta... mescolandoci agli emigrati ai delusi ai depredati agli infelici ai poveri... (121).

Il viaggio dura vari giorni e tocca diverse città: Trieste, Vienna, Praga, Varsavia, Kiev, Vilna, Riga, Tallin.

Il gruppo in partenza è molto eterogeneo ma apparentemente accomunato da saldi ideali: "Ragazzi meridionali con valigie da contadini [...] Ragazzine laziali con pantaloni nuovi bianco latte. Un nugolo di gente che parla accenti diversi di tutta Italia trascina valigie zaini sacchi a pelo borse pacchi" (150).

Prima del viaggio i giovani trascorrono le giornate tra manifestazioni politiche contro la guerra nel Vietnam. "Ma perché manifestano

per il Vietnam? Che gliene importa? [...] Noi cantiamo seduti per terra con la sicurezza baldanzosa della nostra protesta di figli di coloni di cittadini poveri" (27-29), assemblee, volantinaggio, "[si] parla di una prossima manifestazione molto grande a cui parteciperà tutta la sinistra. Si parla di volantini e di 'spikeraggio'" (97).

Tutto il romanzo è un lungo *flashback*, perché le vicende di questi giovani sono raccontate in prima persona da Armida, una di loro, una donna sulla quarantina, autrice di opere teatrali, che mentre è in cucina e sta pelando una patata, improvvisamente alla radio riconosce la voce di Miele, l'uomo, amico del marito, conosciuto diciotto anni prima e di cui si era innamorata. Allora comincia a ricordare tutto quello che aveva provato e vissuto. Il periodo ricordato dura tre anni, in realtà però tra l'inizio e la fine del romanzo passano solo alcuni minuti, il tempo di riportare alla mente tanti avvenimenti in successione.

Dalla frase iniziale del romanzo ("Pelo una patata. Mi fermo col coltello gocciolante in una mano la patata mezza pelata nell'altra") si intuisce che il mondo di Armida è borghese, frutto del boom economico.

Armida, dietro cui forse si nasconde l'autrice, è l'unica del gruppo i cui veri ideali sono discutibili fin dall'inizio, si unisce al resto dei giovani per stare vicino a Miele, il vero attivista:

> Non riesco ad urlare come gli altri. Per quel misto di timidezza e senso del ridicolo che mi porto appresso come una remora bluastra che nuota sempre con me nelle acque fonde della coscienza. Partecipo ma senza quell'eccitazione che ti fa dimentico di te e del pericolo. Mi vedo dal di dentro e dal di fuori un poco impacciata goffa sul chi vive ad agitare l'aria con i pugni e sono presa da un senso di insensatezza disperata (29).

Questa frase ci conferma i sentimenti controversi dell'autrice, divisa di fronte al Sessantotto tra il desiderio di parteciparvi, da una parte, e l'incapacità di aderirvi completamente, dall'altra, proprio come Armida.

È ricorrente, soprattutto in poesia, il riferimento alla donna, relegata in casa, a pelare della verdura, forse da lì comincia per Maraini l'emancipazione della donna:

Va bene, mangiami pure

Ci siamo messe a correre
donne dalle gonne lunghe le calze
colorate i denti allegri
non posso più sbucciare patate
la mia lingua è marcita dentro la bocca
(*Mangiami pure* 1978)

E ancora dalla stessa raccolta:

Ricamare, tu dici
è il mio modo di essere donna
stringere una cipolla cruda
nel palmo della mano

De *Il treno per Helisnki* sono i temi l'aspetto che più ci interessa perché essi ripropongono i valori del Sessantotto, soprattutto l'amore e tutte le sue componenti e le questioni politiche scottanti di quegli anni, tra cui la guerra in Vietnam.

Dell'amore spesso non ricambiato nel romanzo, sono molte le definizioni che ne vengono date: "È solo una coincidenza miracolosa l'amore in due. In realtà ciascuno da solo vive le sue emozioni e le consuma senza sapere fino a che punto l'altro è partecipe" (244). Spesso è inteso negativamente come il possesso dell'altro:

> L'amore ricambiato è una cosa comunissima. E finisce immancabilmente nel possesso. Che mi appaga e mi disgusta. [...] ogni amore possessivo è un assassinio e io non voglio uccidere nessuno (188).

Legata all'idea dell'amore libero, c'è inevitabilmente quella della gelosia, che non dovrebbe esistere. Per alcuni dei giovani è ridicola, fuori moda, non si può pretendere la fedeltà di qualcuno, poiché significherebbe possedere l'altro, cosa che non è ammissibile:

> La gelosia è un oggetto di pessimo gusto [...] Ognuno deve essere libero di fare l'amore con chi vuole e quando vuole anche se è innamorato [...] mica l'amore si basa sul

> possesso? [...] La fedeltà non si impone. La proprietà non esiste quando ci si ama si ama non si può chiedere niente di più di quello che l'altro vuole e può dare (119).

Anche l'idea della coppia vacilla ("La coppia mi fa schifo la proprietà dei corpi mi fa orrore" (122)), come il "Ti amo" che tra i giovani sembra passato di moda: "Il verbo che suona stonato fuori moda impensabile e chi può ancora pronunciarlo oggi il ti amo senza sentirsi ridicolo?" (55).

Un'idea negativa dell'amore è espressa da Maraini anche in una delle poesie che compongono la raccolta *Se amando troppo* (1998):

> *Se amando troppo*
> Se amando troppo
> se amando troppo
> si finisce per non amare affatto
> io dico che
> l'amore è una amara finzione

Anche il matrimonio, di cui si danno molte definizioni, sembra passato di moda: "Con gli uomini ci si gioca non ci si innamora. L'amore è fesso. E porta dritti al matrimonio. Come dire alla tortura a fuoco lento" (192). E ancora: "Il matrimonio serve solo a puntellare una costruzione che crolla. Ci si sposa per avere l'illusione che il gruppo rimanga in piedi. Ma è una rovina" (97).

L'idea del matrimonio è presente in questo romanzo, ma in forme paradossali, forse perché secondo i protagonisti "[l'adulterio] senza segreti non è adulterio d'altronde i matrimoni senza amore sono gli unici che funzionano" (251). Ada e Nico si sposano perché entrambi sono innamorati di Dida, poi passano le notti a parlare di Dida, nudi, a letto, distesi uno accanto all'altra ma senza mai sfiorarsi. Si sposano anche Cesare e Dida, anche se lui dichiara di amare Ada.

Tra le sfaccettature dell'amore non mancano le allusioni a quello tra donne: "Sono due corpi femminili due donne nude l'una di fronte all'altra si baciano incuranti del mondo intero" (238).

Vari anche i riferimenti alla maternità, vissuta in modo negativo ("Non è un posto tanto sicuro questo ventre materno sempre sotto la minaccia di emorragie" (67)), e all'aborto: "Premo le due mani contro il ventre nell'illusione di fermare quel torrente ma il sangue continua a

sgorgare a fiotti con una felicità senza ritegno" (62). Ci sono anche aspri commenti ai primi aborti[10] fatti male: "Feti trinciati uteri bucati da mani inesperti avvelenamenti da prezzemolo e da candeggina" (64).

Un altro tema ricorrente nella produzione di Maraini è la memoria, senza la quale non avrebbe potuto scrivere questo romanzo: "Sono passati diciotto anni dimenticati scordati persi in un mormorio sotterraneo..." (266). E come già in altre opere, anche qui la scrittrice ricorda la sua idea della memoria:

> La mia memoria proprio come racconta Platone è un albero su cui si posano gli uccelli-ricordo solo quando ne hanno voglia quando sono stanchi e vogliono riposare. Ma basta un soffio di vento un sospetto un desiderio perché se ne volino via e chi è capace di fermarli? (266).

Pochissimi, ma presenti, anche i commenti dei giovani sulla politica e la rivoluzione:

> È il grigio della rivoluzione caro mio. Il grigio della giustizia. Il grigio della felicità. Tu sei abbagliato dai colori scintillanti del capitalismo che attira l'uomo per poi metterlo al basto (160).

Fugaci ma efficaci le descrizioni di scene tipiche di quegli anni di libertà: "Qualcuno ha acceso uno spino. Il profumo dell'hashish si insinua nelle narici. Nino cerca Dida con gli occhi. E la trova in mezzo ad un altro cerchio che balla da sola a piedi scalzi e il petto nudo" (228).

Ognuno dei personaggi di Maraini incarna una tipologia dell'uomo che ha rappresentato il Sessantotto: il rivoluzionario d'elezione, che considera la vita come una rivoluzione, e rovescia lo stile di vita dell'uomo, in un processo di autodistruzione attraverso la tossicodipendenza o il suicidio, impersonato nel romanzo da Asia; poi il rivoluzionario di professione, come Miele, (la vita per la Rivoluzione), che agisce attraverso la lotta politica - anche violenta - ("lui ha fatto un lavoro da sociologo da politico da agitatore... è stato in tutte le case che contano ha conosciuto i capitalisti gli intellettuali" (237)) e chi, come Nico, ricorre alla lotta politica armata, cioè al terrorismo.

Ma nemmeno Miele è il "perfetto" rivoluzionario se si è sempre detto contrario al matrimonio e alla fine sposa "una profuga guatemalteca" che

"se non si sposa le ritirano il passaporto e lei in patria rischia la galera è stata torturata sai [...] E' una azione politica [...] un atto di coraggio e di sostegno verso una persona che altrimenti morrebbe." (260).

Ma, purtroppo, dopo questo lunghissimo viaggio, durante il quale emergono le idee, spesso divergenti dei giovani, al loro ritorno ognuno prenderà una strada diversa e non sempre coerente con gli ideali in cui credeva prima:

> Miele ha sposato una bella donna dai capelli neri ha avuto due figli ha divorziato e ora vive con una ragazza venti anni più giovane di lui scrive libri fa comizi ha successo. Ada fa l'architetto per il cinema con molta intelligenza e fantasia convive con una ragazza di Ferrara [...]. Dida e Cesare si sono separati. Cesare si è risposato con un'insegnante di Napoli ha messo su pancia. [...] Dida vive da sola con un figlio che le assomiglia come una goccia d'acqua non ha mai voluto dire da chi l'ha avuto [...]. Paolo ha sposato una bellissima canadese e vive con lei a Montreal hanno tre figli [...]. Nico il dolce e mite si è innamorato della 'lotta armata'" (266-267).

E Armida così parla di sé: "Io sono qui con in mano questa patata che nella sua bianca lucida e tenera compattezza pare racchiudere per sempre il misero e nello stesso tempo grandioso mistero di Miele" (266-267).

Non solo i nostri anti-eroi falliscono nella loro missione personale, ma nel romanzo di Maraini lasciano pure un'idea negativa dell'Italia: "Voi italiani siete quelli che avete dato più problemi in questo festival. Siete chiassosi indisciplinati avidi furbi e litigiosi" (211). In questa frase Maraini racchiude forse la sfiducia riposta nei suoi giovani coetanei ribelli e i loro deboli ideali.

Per Maraini, dunque, il Sessantotto, rappresentato da quei giovani, è stato un gran fallimento, perché i suoi protagonisti, che volevano cambiare il mondo, non ci sono riusciti, forse anche per le contraddizioni interne a tutto il sistema:

> Ma non siamo la nuova promettente gioventù socialista? Siamo le merde che siamo caro mio e anche se loro hanno ben altre merde da spalare... le merde non si mescolano. Più

> andiamo avanti e più veniamo isolati. È proibito parlare con i ferrovieri con i contadini con gli studenti. Solo gli interpreti possono rivolgersi a noi e sempre davanti a testimoni (170).

Già sul treno, in pochi giorni si ricrea un "mini mondo," uguale a quello esterno, con le stesse disparità e le stesse categorie: "In cinque giorni di treno fra la 'nuova gioventù europea' si sono formate ferree gerarchie sodalizi partiti correnti che dividono il treno in privilegiati ed emarginati" (165). Fin da una delle prime tappe uno dei giovani esclama amaramente: "Abbiamo già imparato che se si vuole ottenere qualcosa in questo viaggio bisogna precipitarsi prima degli altri" (157). Ma anche ad Helsinki, nella struttura destinata ad accogliere i giovani, si riproducono le dinamiche tipiche del mondo esterno, contro cui i giovani dicono di opporsi: "Trovo il letto rivoltato. Spariti i biscotti e il succo di mele. [...] Anche il braccialetto d'oro che porto sempre al polso è sparito" (95).

E' addirittura uno di loro, Cesare, a dichiarare la propria sconfitta:

> siamo noi i miserabili piccoli borghesi che non abbiamo capito niente. In dieci giorni di Helsinki non siamo stati capaci di fare amicizia con un finlandese [...] noi sempre insieme a preoccuparci del nostro ombelico (237).

In questa frase sembrano riecheggiare i versi di Pier Paolo Pasolini, grande amico di Maraini, che aprono *Pagine corsare*:

> È triste. La polemica contro
> il PCI andava fatta nella prima metà
> del decennio passato. Siete in ritardo, figli.
> E non ha nessuna importanza se allora non eravate ancora nati...
> Adesso i giornalisti di tutto il mondo (compresi
> quelli delle televisioni)
> vi leccano (come credo ancora si dica nel linguaggio
> delle Università) il culo. Io no, amici.
> Avete facce di figli di papà.
> Buona razza non mente.
> Avete lo stesso occhio cattivo.
> Siete paurosi, incerti, disperati
> (benissimo) ma sapete anche come essere

prepotenti, ricattatori e sicuri:
prerogative piccoloborghesi, amici.

Del resto, il cantautore Francesco Guccini nell'intervista per "Sessantotto. L'utopia della realtà" dice addirittura che le prime manifestazioni le fecero in giacca e cravatta.

Anche Stefano Giovanardi, commentando il romanzo di Maraini, come l'autrice stessa, sostiene il fallimento di quel viaggio, specchio della realtà di quegli anni:

> Il festival è al tempo stesso apoteosi e funerale dell'associazionismo tra mistico e naïf di quegli anni. Gli amici di Armida vi vedranno confermate per intero le loro insoddisfazioni politiche e sentimentali, e torneranno in Italia inevitabilmente uguali a prima.[11]

Disastrose anche le conclusioni a cui approda Ramondino:

> Un libro amaro quindi, tanto nelle conclusioni sentimentali che in quelle politiche. Arriviamo alla fine del viaggio e del racconto con il fiato sospeso, anche perché lo stile è veloce, nervoso, paratattico — non c'è nel libro una sola virgola —; ma non ci rimane che tornare indietro: a riflettere sull'esperienza del '67-'68 e su di un gruppo di giovani romani, generosi e confusi.[12]

In primis fallisce Armida, *alter ego* dell'autrice, perché quando a Helsinki ha la possibilità di esprimere le proprie idee di fronte a un grande pubblico entusiasta, che è lì per ascoltarla, getta questa grande occasione presentandosi ubriaca e raccontando del loro viaggio, invece di parlare del teatro, come lei era stato chiesto, (del resto si era anche dimenticata di preparare la relazione). Ma nella gerarchia che si ricrea durante il viaggio, Armida appartiene al gruppo degli "aristocratici," quelli che restano in disparte, che non si fanno notare, passano il tempo a leggere libri di storia senza farsi coinvolgere troppo dagli avvenimenti esterni al loro scompartimento.

Non ci stupiamo, quindi, quando Maraini, ancora a distanza di quindici anni esprime la sua perplessità relativa al movimento, ne *La nave per Kobe*[13] (2001), ripensando a se stessa in quegli anni caldi di trasformazione:

> ma davvero l'ideologia permetteva di rovesciare le regole in cui ero cresciuta? [...] Mi arrovellavo. Da una parte volevo partecipare pienamente alla euforia del cambiamento [...] Ma nello stesso tempo mi riusciva difficile rovesciare le regole elementari su cui avevo costruito la mia tranquillità di coscienza: non rubare, non uccidere, non mentire. E invece, col Sessantotto, improvvisamente sembrava che tutto fosse possibile e ribaltabile.

Del resto, nell'intervista con Simonetta Robiony, Maraini non parla de *Il treno per Helsinki*, come di un romanzo sul Sessantotto, ma piuttosto di un'opera sulle sfaccettature dell'amore:

> Avevo voglia di parlare d'amore, di indagare sul perché l'amore è sempre un sentimento solitario, gratuito. Che nasce e muore senza una ragione. Che spesso, anzi, non riesce neanche a nascere perché l'altro, l'oggetto amato, non sa oppure non può ricambiare [...] Non volevo fare un libro su quel che è stato dopo: il femminismo, le rivendicazioni delle donne, la scoperta di certi valori come propri di un universo sessuato.Volevo fare un libro su un momento della nostra storia: un momento in cui uomini e donne credevano di poter essere pari, poveri e ricchi credevano di poter stare dalla stessa parte, operai e studenti credevano di poter volere le stesse cose.

Ma nonostante le conclusioni negative di Maraini e di molti critici, è giusto riconoscere che il Sessantotto ha dato un contributo significativo nella creazione di una nuova mentalità che ha influenzato molti aspetti: il costume, la musica, il cinema, l'abbigliamento, il linguaggio. Risultato di quegli anni sono anche lo Statuto dei lavoratori, la legge sul divorzio e sull'aborto, una nuova legislazione sulla scuola e l'università. Non va infine dimenticata la promulgazione della legge 180/78 di riforma psichiatrica,[14] proposta da Franco Basaglia sulla chiusura dei manicomi, tema affrontato da Maraini ne *Il Manifesto* e in altre opere.

Note

1. Non bisogna dimenticare le dure accuse del suo caro amico Pier Paolo Pasolini nell'incipit de Pagine corsare.

2. Maraini, Dacia. *Il treno per Helsinki*. Milano: BUR, 2001.

3. E' stato pubblicato nel 1969, ma la prima rappresentazione è del 1971 a Roma con il titolo *Manifesto dal carcere*. È stato messo in scena anche a New York (1974) e a San Francisco (1979). Maraini, Dacia. *Fare teatro 1966–2000*, Vol. 1. Milano: Rizzoli, 2000.

4. Maraini, Dacia, *Fare teatro*, 1966–2000, Vol.1, Milano: Rizzoli, 2004.

5. Di Paolo, Paolo. *Dacia Maraini. Ho sognato una stazione*. Roma: Laterza, 2005. 3.

6. Nel caso del femminismo, si parla di "seconda ondata," perché la prima è quella delle suffragette di inizio secolo scorso.

7. Contenuta in: "Sessantotto. L'utopia della realtà," regia di Ferdinando Vicentini Orgnani, Roma: Istituto Luce, 2007.

8. Robiony, Simonetta. *Dacia Maraini: prima delle femministe c'erano i sentimenti. La Stampa* 4 agosto 1984.

9. Giovanardi, Stefano. *Armida va a Helsinki. La Repubblica* 1 settembre 1984.

10. La cui prima legge sull'aborto risale al 1978, quindi negli anni in cui è ambientato il romanzo non era ancora legale.

11. Giovanardi.

12. Ramondino, Fabrizia. *Il mistero di una patata. Il Mattino* 5 luglio 1984.

13. Maraini, Dacia. *La nave per Kobe*. Milano: Rizzoli, 2001. 145.

14. Secondo Basaglia il movimento di *Psichiatria democratica* doveva allora andare oltre la chiusura dei manicomi ed affrontare quel disagio sociale attraverso il quale miseria, indigenza, tossicodipendenza, emarginazione, delinquenza, conducono alla follia.

A Rigorous Diet: Food in Luisa Passerini's *Autoritratto di gruppo*

Staisey Divorski
University of California, Los Angeles

Current critical studies have demonstrated that food, as the object of social constraints and personal desires, plays a central role in the creation and maintenance of gender categories. While across time and geography there are major differences in the relationship between women and food, it is also possible to identify continuities. As Maria Giuseppina Muzzarelli and Lucia Re note in *Il cibo e le donne nella cultura e nella storia*, one continuity is that the relationship between food and women has represented "relations of power to be maintained and reinforced or changed."[1] The complex relationship between women, power and food is present, as Hélène Cixous claims, in "the first fable of our first book." Eve's action inaugurated a history not only of control over women and food, but also of consumption as a means used by women to express desire and transgress authority. From the story of Eve through the tale of Snow White and the Seven Dwarfs, the apple has been a concrete example of the gendered nature of authority and expression.[2] While food, power and expression are central concerns of Luisa Passerini's autobiography, *Autoritratto di gruppo*, there is no apple. Instead, there is an onion. The onion presents the reader with an entirely different set of associations from the apple. The onion is a pungent vegetable whose preparation requires tears. It is also a poor vegetable both in terms of price and nutritional value. While at the center of its thick white flesh an apple has a core, at the center of its thin, uneven layers an onion is empty. The narrator's description focuses on the many layers of an onion, relating them to female subjectivity: "a slow shedding of skins, like an onion—back, back, you almost can't capture it with the eye—one woman inside another, one woman through another."[3] Since Luisa's[4] autobiography will be an attempt to slowly describe the multiple layers of her identity, the image of the onion is apt for two reasons. First, the onion introduces the central metaphors of food and diet that run through *Autoritratto*.

Second, the concentric layers of the onion reference the impossibility of a linear narration of the self as a single, coherent entity.

Any autobiography involves the selection and organization of past events to create a narrative which explains the narrator's subjectivity. This organization is particularly intricate in Passerini's *Autoritratto*. The odd numbered chapters are a collage of excerpts from past interviews with Passerini and the diary she kept during her psychoanalysis. The even numbered chapters are selections from her interviews with participants of the revolutionary political movements of 1968 interspersed with her commentary. The fragmented and hybrid organization of the text favors the creation of interpretive links between individual and collective stories over the delineation of chronological fact, thereby interweaving a personal autobiography with that of an entire generation. As Derek Duncan demonstrates in his critical essay "Corporeal Histories: The Autobiographical Bodies of Luisa Passerini," corporeality is a fundamental component of Luisa's narrative for the body is "an autobiographical text in its own right."[5] The complex process of selection and organization which orders Luisa's written narrative mirrors her attempt to logically order her body through the imposition of strict dietary regimes.

Because Luisa follows two diets, her relationship with food is intricate. Yet, the food she consumes can be divided into two opposing groups. Chocolate, meat, truffles and wine contrast onions, couscous and pumpkin. The former group is composed of foods that represent tradition; therefore Luisa labels them her Piedmontese diet in reference to her home region. She fondly remembers that as a student when she and her roommates had money they would cook "for an entire afternoon, a colossal *fritto misto* for example, with all the ingredients tradition demanded" (43). In this way, she associates the Piedmontese diet with wealth, abundance and sociality.

The latter group of foods belongs to the Steiner diet. The Austrian philosopher Rudolf Steiner believed that all elements necessary for mental and physical health are already present in the body. Therefore, the purpose of his diet is to activate the natural resources of the body. For example, Steiner eliminated alcohol from his diet because it "produces physically and in an external way [...] just what man should develop physically within himself." Since "alcohol imitates and copies the activity of the ego [...] man replaces his inner self with [...] a substitute" and he becomes its slave.[6] The goal of Steiner's diet is to increase internal energy

and warmth by having the body work hard to digest food independently of outside aid. Since meat contains plant material digested by an animal, it reduces the activity of human digestion and thus is also excluded from Steiner's diet. According to Steiner's philosophy plants are the inverted image of the human body; the roots are the head, the stalk is the torso and the leaves are the feet. While Luisa originally turned to Steiner's diet as a cure for chronic gastritis, the link between human and vegetable bodies, and nutrition and spirituality is a possible source for the connection between food and subjectivity in *Autoritratto*.

Although there is an overabundance of food in *Autoritratto*, there is very little digestion.[7] The unresolved problems of the past that reappear through Luisa's psychoanalysis and her research on 1968 are expressed through indigestion. Derek Duncan refers to the conflict between ingestion and indigestion when he states: "ingestion represents an aperture onto the world and the past, while distance and regret is often signaled through stomach cramps and a return to solitary mastication" (379). While on a general level indigestion demonstrates an inability to reconcile the past and the present, it is frequently a sign of more complex unresolved psychic issues. For Luisa the attempt to digest the collective legacy of 1968 and her personal past occurs within the context of psychoanalysis.

Psychoanalysis is a process whereby the repressed past is recuperated and assimilated into the present. In *Autoritratto di gruppo* the success of this assimilation is likened to digestion. When Luisa visits a doctor to complain about her gastritis he tells her that it will not be resolved until she has concluded her psychoanalysis. To understand the doctor's comment it is necessary to consider Luisa's later statement that her psychoanalyst compels her to "bring everything back to myself, insisting that I dissolve the external into internal. It's the ana-lysis, the lysis" (105). Psychoanalysis involves the transformation of the external into the internal, just as eating does. By morphologically breaking apart analysis Luisa demonstrates that the word contains a reference to the enzymatic process of digestion. Since psychoanalysis is a long, difficult process, digestion is lethargic. In a description of her generation's confrontation with its revolutionary legacy Luisa reveals a static, stunted attempt at digestion which parallels her personal psychoanalytic confrontation with the past: "The reconstruction of memory was difficult and tortuous. It required remaining as if in quarantine for years, mulling things over inside oneself, apparently immobile" (122). Psychoanalysis represents a

limbo where the past comes to the surface, but is not yet fully accepted. This indeterminacy is shown on an objective level in Luisa's diet which continues to waver between traditional and Steiner foods: "I continue not to know what to eat, not to be able to choose between the two nutritional systems" (48). Until this process of mediation between present and past is completed and the quarantine is over, the stomach issues remain unresolved.

The complexities of indigestion are apparent in Luisa's descriptions of her relationships with men. Romantic and sexual distress becomes a somatic refusal of food. For example, during the 1960s Luisa was in a long-term, non-monogamous relationship. After a summer apart, Luisa and her lover were to meet in Paris. He was accompanied by another one of his lovers, Luisa's female friend. While awaiting the couple Luisa falls ill and suffers "fever as jealousy." Her friend and her lover bring Luisa her favorite foods, but she cannot stomach them: "they brought me food they knew I liked, like paella. I couldn't swallow it with that fever" (45). Despite denying her jealousy, Luisa cannot ignore it. Eventually, she expresses her unhappiness "silently" through food.

The psychic complexity of indigestion is also evidenced by a sexual relationship in the narrative present. After a dinner with her married lover, X, Luisa suffers "violent [convulsions,] vomit that fails to expel the gluey brown rice [eaten at] lunch." Luisa locates a rejection of her lover in this violent refusal of food: "I [felt] the need to expel both this food and this man from inside me" (47). Yet, after she vomits, she wants her lover to come to her bedside and cure her. Derek Duncan notes that this double desire manifests a "contradictory impulse both to expel and incorporate the other" (379). The effects of free-love on her present relationships are one of the most complicated knots that Luisa must undo in psychoanalysis. Both of the non-monogamous relationships described in her autobiography end with Luisa unable to digest food. In this way Luisa incorporates her refusal of 1968's tradition of free-love.

Communalism was another integral element of 1968's revolutionary politics and frequently involved food. In an interview with Passerini, Laura Derossi describes restaurants as the backdrop for the social aspect of the movement: "When we went out to eat, at a minimum there were ten of us [...] There were places we went and we made friends with the waiters, with the owner, and we ate there, we hung out there" (89). Politics and socialization often occurred as much in *trattorias*, bars and restaurants as in the university. In contrast to this tradition, the Steiner

diet's conception of the body as self-sufficient and its focus on eating as the production of energy necessary to sustain the body tend to strip eating of its social value. Furthermore, the Steiner diet disallows wine and coffee, two ingredients central to the political discussions of 1968. In fact, Luisa's dietary restrictions were so strict that they "reduced to a minimum the opportunities for socializing and sorely tried those relationships that survived" (122). Luisa's diet thus seems to negate not only sociality in general, but also sociality as a specific correlate of revolutionary politics and instead privileges an isolated self-absorption.

While Luisa's dietary asceticism negates some elements of her poltical past, it extends others. Her strict diet denotes a contradictory response to the heritage of 1968 since it is both a "rejection of its roots and subterranean lengthening of those roots" (65). Although the diet appears to be an attempt to purify herself of certain memories, her extremism in applying it can be read as a continuation of the cultural extremism of 1968. In her historical work *Storie di donne e femministe* Passerini links the body to politics: "politics could also be found in this: in the movement of bodies and in the movement of meanings attributed to their gestures and actions" (Duncan 372). The rigor which Luisa dedicates to her diet seems to be another example of how the political is manifested through the body. The division of food into acceptable and unacceptable groups, the "rigorous attention to not combining the wrong foods" (122) can be seen as a re-elaboration of an extreme politics which was not only intransigent in its ideology, but also, despite its rhetoric, hierarchical.

As the importance of indigestion rather than ingestion in Luisa's narration demonstrates, her diet is based primarily on a principle of exclusion over inclusion. Luisa is more concerned with purifying her body of harmful elements than incorporating helpful ones. The mechanism of exclusion is particularly clear with respect to Luisa's mother. The role of the mother in feminine identity is another contradictory legacy of 1968 because the revolutionary movement "legitimated in its extensions that which it denied internally, like female physicality and maternity" (99). The result is that much of Luisa's autobiography is centered on a reconsideration of her mother.

Food plays a role in the construction of gender roles from the beginning of Passerini's life: "In the courtyard, my great-grandmother, still waiting for the husband who had disappeared, spent days cooking huge pots of conserves, of marmalade, of *mostarda*, which was a grape-based

compote, inimitable" (6). In "Luisa Passerini's Autoritratto di gruppo: Personalizing Theory," Graziella Parati notes that in Luisa's autobiography "women are destined to personify the survival of the family structure [...] while men are allowed to expand the space of their 'ego.'"[8] Female immobility, which will be renounced by Luisa, is explicitly connected to food. This connection between women and food is reiterated in Luisa's understanding of the return to femininity as objective: the realm of food, clothes, jewelry" (48). Luisa locates food as a choice, as one of the many accessories that women use to define their identities. Just as Luisa's grey clothes reject the bright colors and jewelry of her grandmother, her strict diet rejects the giant pots of sweet jam. However, the conscious decision not to eat foods which she associates with tradition is only one way Luisa distances herself from the maternal through food.

Luisa's rejection of her lover X becomes physical through vomiting; similarly, her rejection of the maternal becomes corporal. Her rejection is physical insofar as it is "not so much a conscious act of subjectivity as an obscure impulsive reflex, almost a spontaneous withdrawal, an unmediated repulsion, out of nausea, disgust, aversion" (33). Insofar as Luisa's rejection of the maternal is instinctively physical, it is a form of abjection. Luisa's convulsions and vomiting mirror Kristeva's description of abjection as "the spasms and vomiting that protect me."[9] The theme of maternal abjection extends beyond a refusal of food. Luisa's painful abortion, which signifies her rejection of the role of motherhood and coincided with the death of the most important maternal figure in her life, her grandmother, is also a form of abjection. Yet, the abortion, which occurred on a kitchen table, can be linked to food. The foetus constitutes the liminal stage of human life in which one is neither alive nor dead, neither in the world nor out of the world. Similarly, food in the mouth and in the stomach is still "other;" it is in the body, but not yet part of it. Vomiting and abortion both reject from the body objects which straddle the boundary of the self. Through the description of an onion, Luisa associates her body with a plurality of female identities. She clarifies this characterization later on in her autobiography when she states: "I have various strata within me. I, the other, and the void, there are at least three of us" (117). Through the abortion of her foetus, through the vomiting of maternal foods, Luisa references and refuses these multiple layers of identity.

While the figure of the mother is undoubtedly tied to the problem of food in *Autoritratto* it is also linked to the genre of autobiography.

Telling the stories of 1968 is a way for Luisa to confront her relationship with her mother. According to Julia Kristeva, the mother and her body represent a non-verbal stage of life. The sounds that link a newborn to its mother are those of the body: the heart beat, the laugh, the nursery rhyme. In this way, the connection between mother and child is founded in the non-verbal. Kristeva further claims that the act of speaking is a way for the child to differentiate him or herself from the body and the subjectivity of the mother. Therefore, every speech act refuses and at the same time references the mother and her body. For women this double movement is multiplied since not only their language, but also their female bodies involuntarily recall the mother. Speaking and storytelling, like eating for Luisa, are processes that paradoxically remember and refuse the mother. Eating and speaking are further associated through the mouth. As Susanne Skubal notes in *Word of Mouth: Food and Fiction after Freud*: "the double domain of the oral lies in its being the site of both human ingestion and utterance."[10] Luisa explicitly references this link between eating and discourse when she describes her inability to decide between two diets as "going back and forth between two languages until you can no longer speak either one" (47). In this context the choice of food is a corporal means of expression. Luisa speaks not only through textual narration, but also through bodily narration.

Luisa refuses her past, yet tries to accept it; similarly, she refuses her mother and her lovers, yet desires them. These contradictory movements between refusal and incorporation are transposed onto the level of narration. The relationship between organization of written narrative and organization of bodily narrative is described by Luisa in the following observation: "Our purpose is not a historical reconstruction but rather a mulling over and internalizing of some memories that remain too external to ourselves, too objective" (133). The use of the word "digestion" points to how the process of coming to terms with the past which autobiographical narrative enables is mirrored in the incorporation of food into the body. Yet, as I have demonstrated, Luisa's digestion frequently is thwarted and transformed into indigestion.

At the end of her longest discussion on her diets Luisa states: "At the beginning of the eighties I had understood that the journey of life is circular, not linear. And I had to begin my return" (122). For Luisa this return occurs through the writing of her autobiography. In re-examining the past she must work through that which has remained un-digested by her subjectivity, the products of psychic indigestion.

New writing is shown as excrement: "Handwriting: little black legs on a white page, like traces of excrement" (8), and recuperated research fragments are "[aborted] essays" (162). While digestion and indigestion might seem to be contradictory processes, for Luisa each is an element of self-narration. In the end, Luisa comes full-circle by recuperating that which she has expelled and aborted over time as the material of her autobiography. This circular return brings us back to the image of the onion. Whereas Eve's apple had uniform, opaque flesh, Luisa's onion has multiple, translucent layers. Similarly, *Autoritratto* is not a linear depiction of a cohesive self, but the constant re-cuperation and re-elaboration of discourses of the self created across time. Like the layers of the onion, the fragmented, non-linear chapters of the autobiography demonstrate how past and present discourses not only run concentrically around each other, but also may be seen and read through each other. To arrive at the center of the apple is to arrive at a core; to arrive at the center of the onion is to find an empty void. A search for subjectivity that seeks to constantly pull back the layers of identity to reveal one woman hidden beneath another, or which attempts to pull away and negate layers of the past, such as that of the mother or the legacy of 1968, would ultimately arrive at a void. Instead, Luisa's autobiography looks across the layers in an attempt to see one woman "through another." Thus, Luisa ultimately determines that identity is not constructed through the peeling of the onion, an unraveling of layers as she once thought, but through the addition of layers, of revised discourses that build on and incorporate the past.

Notes

1. Muzzarelli, Maria Giuseppina and Lucia Re, eds. *Il cibo e le donne nella cultura e nella storia. Prospettive interdisciplinari*. Bologna: CLUEB, 2005. 8.

2. Tamar Heller and Patricia Moran take Cixous' idea of "scenes of the apple" as a starting point in their introduction to *Scenes of the Apple: Food and the Female Body in Nineteenth and Twentieth Century Women's Writing*. Albany: State University of New York Press, 2003.

3. Passerini, Luisa. *Autobiography of a Generation. Italy, 1968*. Trans. Lisa Erdberg. Hanover: Wesleyan UP, 1996. 3.

4. The name Passerini will refer to the author of *Autoritratto* while Luisa will refer to the character/narrator.

5. Duncan, Derek. "Corporeal Histories: The Autobiographical Bodies of Luisa Passerini." *The Modern Language Review* 93.2 (April 1998): 372.

6. Steiner, Rudolf. *Problems of Nutrition*. Bell's Pond: The Anthroposophic Press, 1969. <http://wn.rsarchive.org/Lectures/Nutrit_index.html>

7. In *On the Genealogy of Morals* Nietzsche establishes a link between intellect and digestion: "A strong and successful man digests his experiences (his actions, including his evil actions) as he digests his meals, even when he has to swallow down some hard mouthfuls. If he is "unable to finish with" an experience, this kind of indigestion is just as much a physiological matter as the other one—and in many cases, in fact, only one of the consequences of that other one." *On the Genealogy of Morals*. Trans. Ian Johnson. <http://www.mala.bc.ca/~johnstoi/Nietzsche/genealogy3.htm>

8. Parati, Graziata. "Luisa Passerini's Autoritratto di gruppo. Personalizing Theory." *Public History / Private Stories: Italian Women's Autobiographies*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996. 132

9. Kristeva, Julia. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Trans. Leon S. Roudiez. New York: Columbia UP, 1982. 2.

10. Skubal, Susanne. *Word of Mouth: Food and Fiction after Freud*. New York: Routledge, 2002. 6.

The Visual Arts

Italian Art circa 1968: Continuities and Generational Shifts[1]

Adrian R. Duran
Memphis College of Art

Nineteen sixty-eight has long been heralded as a, if not *the*, pivotal moment of the post-World War II decades. Following the assassinations of Malcolm X and both Kennedys, the erection of the Berlin Wall, the war in Vietnam, the first manned space flights, the Second Vatican Council and the invasion of technology throughout Europe, that single year was perhaps the most powerful and tectonic paradigm shift of the many that the decade already had witnessed. The student uprisings in Paris, the assassination of the Rev. Dr. Martin Luther King, Jr., and the invasion of Prague by Warsaw Pact troops all exacerbated what had been a markedly violent period, quelling the optimism that had marked much of the decade and setting the tone for the coming malaise of the 1970s.

Italy, too, was participant in these epochal events, albeit in a somewhat different manner. Its students' uprisings began slightly earlier than those of France; the occupation of the University of Trento took place in the autumn of 1967. These were followed by workers' protests, with massive strikes in the first half of the year. However, the national elections of 1968 diverted much attention, and uniquely peculiar events, including the June 10th European Championship victory over Yugoslavia (2-0) and the declaration of the Republic of Rose Island off of the coast of Rimini, made for a varied experience.

Artistically, 1968 saw Italy peering across new, unexplored terrain. Over the course of the previous few years, a group of exhibitions throughout the country began introducing those who would soon be known as *arte povera*.[2] The nomenclature itself was debuted at the September 1967 "Arte povera – Im spazio" exhibition held at Genoa's La Bertesca gallery, though its protagonists held noteworthy shows at Turin's Sperone gallery and Rome's L'Attico in the years preceding. These were followed by exhibitions in Turin, Bologna, Amalfi, the Castelli

Warehouse in New York, and at Harald Szeeman's "Live in Your Head: When Attitudes Become Form" at the Kunsthalle, Bern. Championed by critic Germano Celant, *arte povera* represented Italy's first movement of truly significant international import since the prewar era.[3]

The rapid rise of *arte povera* and its formidable presence on the international stage, however, should not give the impression of a Minerva-like group springing fully formed from the critical mind of Celant. Rather; their footing had been cleared by a number of groups and individual artists of an earlier generation. This is not to detract from the radical innovations brought about by each of the participants in *arte povera*, but is instead to understand fully the intense and sustained development of the immediate postwar period. The two and a half decades that preceded the emergence of *arte povera* brought about a series of accomplishments that, collectively, opened up the availability of those tactics utilized by *arte povera* in their own breakthroughs, breakthroughs that finally severed the bindings of Italian art to High Modernism.

This paper will return to those decades immediately following Italy's liberation and trace the development of the visual arts during these years, situating 1968 and the concurrent emergence of *arte povera* as a critical pivot in the history of Italian art after World War II. That fateful year is to be understood as the moment in which the foci and contexts of the postwar generation give way to those of their successors, ushering in what would become Italian postmodernism. This is not meant to be a comprehensive history of that period. Certain points are emphasized for coherence as well as to draw attention to significant developments that carry throughout. Neither is this to imply or impose a teleological history of Italian art. The history established in this paper is neither linear nor preordained, but instead an aggregate of singular advances that made possible the vocabularies and strategies employed by *arte povera*.

Almost immediately following the cessation of hostilities, a new generation of artists, nurtured by the anti-Fascist Resistance, emerged. Their work was directly responsive to the events of the war, perhaps best illustrated by two portfolios of images taken from the Resistance: Renato Birolli's *Italia '44* and Renato Guttuso's *Gott mit uns*. Both Birolli and Guttuso were affiliated with the Milanese group *Corrente*, which had been targeted by Mussolini himself.[4] In October of 1946, they, along with nine of their Milanese, Venetian and Roman compatriots, launched the *Fronte Nuovo delle Arti*.[5] The agenda of the *Fronte Nuovo* was the revitalization of the Italian avant-garde, which was

accomplished with some measurable success, following its inaugural exhibition at the Galleria della Spiga in Milan in June of 1947 and the 1948 Venice Biennale.

If the *Fronte Nuovo* can be characterized by any single trait, it would be its heterogeneity. The post-Cubism of Birolli and Guttuso, Vedova and Pizzinato's Futurist-inflected dynamics, Turcato's non-objective abstractions, and Leoncillo's angular ceramics were all welcomed into the group's project, along with the works of painters Antonio Corpora, Giuseppe Santomaso, and Ennio Morlotti and sculptors Pericle Fazzini and Alberto Viani. This multiplicity of idiom was due, in part, to this generation being the first exposed to the full breadth of prewar Modernism through events such as the Galleria Nazionale d'Arte Moderna's 1946 *Pittura Francese d'oggi* and the retrospective exhibitions at the 1948 Biennale and reports brought back by artists and critics abroad. Their coming together was bound to an anti-Facist, pro-Modernist rejuvenation, that is, an ideological grouping, not one contoured by a single unifying style.

This heterogeneity, however, proved to be the group's undoing. In November 1948, on the occasion of the *Prima mostra nazionale d'Arte contemporanea* in Bologna, Palmiro Togliatti, head of the Partito Communista Italiano, launched an attack against abstraction, calling for all artist members of the PCI to abandon what he called "cose mostruose" and "scarabocchi."[6] Almost immediately, the discourse formed itself into a Gordion knot of agenda-driven logic, Cold War politics, and personal understandings of what art should be and do. The most immediate effect was the dissolution of the *Fronte Nuovo*. Those who both held membership to the PCI and painted with an abstract vocabulary were made to choose one over the other. Some chose the PCI, others chose abstraction, and the *Fronte Nuovo* was a memory by the early months of 1950. What is remarkably dissonant about the entire circumstance is the divergence of criticism from practice. Togliatti's prescriptions and the discourse they engendered situated realism and abstraction as antitheses, reflective of the larger binaries of the time, both Cold War (Communists vs. Christian Democrats, East vs. West, etc.) and High Modernist (avant-garde vs. kitsch, representation vs. abstraction, etc.).

The work produced by the *Fronte Nuovo*, however, belies an entirely different set of criteria. Realism and abstraction are permeable categories, intermingled quantities that shuttle and oscillate within each work. None of their works can be categorized as strictly one or the other.

Rather than an either/or construction, the late-1940s production of the members of the *Fronte Nuovo* demonstrates a different paradigm, that of both/neither, wherein those classifications by which the discourse seeks to quantify the works are rendered insufficient and needlessly antagonistic. This problematizing of taxonomies was the great achievement of the *Fronte Nuovo* and, though it was ultimately unsustainable within the artistic-political context of early Cold War Italy, it offered a new openness to artistic methods and vocabularies.

The *Fronte Nuovo* was not the only group struggling to overcome the limitations of political and artist categories. In March of 1947, the Roman group *Forma* published its manifesto, proclaiming,

> "We declare ourselves to be FORMALISTS and MARXISTS, convinced that the terms Marxism and formalism are not IRRECONCILABLE, especially now that the progressive elements in our society must hold a REVOLUTIONARY AND AVANTGARDE position."[7]

Their platform was built on a reaction against the historicism and empty expressionism of the Novecento group, quite reasonable to expect of a generation that had been excluded by the Fascist artistic apparatus, many of whom had participated in Resistance activities.

Their desire to reconcile what had been considered irreconcilable reflects the larger efforts of this generation to dissolve hierarchies and categories, and their work, like that of the *Fronte Nuovo*, reflects a multiplicity of means. Carla Accardi's abstractions of the late-1940s are lyrical, with reminiscences of objectivity, as are Ugo Attardi's, which are often based upon landscapes. Antonio Sanfilippo's is a much less referential abstraction, built with patches of color of varying formal rigor, and Giulio Turcato, who was also exhibiting with the *Fronte Nuovo*, had achieved the greatest distance from representation.

Forma, like the *Fronte Nuovo*, would also fracture by decade's end. Theirs, however, was an internal dissolution, with individual artistic agendas diverging and personal matters—Piero Dorazio's leaving for America, Achille Perilli's military service, and the death of sometime member Concetto Maugeri—intervening. It was significantly less abrupt, artificial, and externally induced than that of the *Fronte Nuovo*. Nonetheless, and despite the differences of location, aesthetics, and political agendas, both of these groups had a forceful impact on Italian

art immediately after World War II, moving it beyond the torpor and isolation of the Fascist period and laying the groundwork for the developments of the following decades.

Concurrent with the *Fronte Nuovo delle Arti* and *Forma*, Lucio Fontana's Spatialism appeared as another important trajectory in the development of Italian postwar art, one that significantly broadened both the concerns and tactics of this period. Already by 1948, Fontana was calling for an elaboration of painting and sculpture beyond their formulas and boundaries.[8] This notion had led him to embrace installation, evidenced in his *Ambiente spaziale a luce nera* at Milan's Galleria del Naviglio and his later work of the early-1950s at the IX Triennale di Milano, 1951, and the XXXI Fiera di Milano, 1953. These works moved his practice beyond the painted plane into neon tubing and punctured ceiling panels, the antecedents of his widely known *bucchi* and *tagli*. Noteworthy as some of the earliest installation work in postwar Italy, these also maintained two points of focus that would prove lasting and durable into later decades: an embracing of industrial and mechanical technology and a persistent questioning of the necessity of the structural integrity of the art object. Holes, shafts, and the illusory solidity of light became Fontana's materials, entering into the discourse a radically decentered notion of the materiality and behavior of painting.

The Spatialist project was, at its most successful, a prescient break from the normative practices of painting. By decade's end, Fontana was joined by others, all of whom enacted their own breaking through the boundaries of the medium. Consistent among these was a turn to the sculptural, whether through an actual manipulation of the painted support, or through a hybridization of painting with an external process or material. Perhaps best known among these are Piero Manzoni's *Achromes*. The clear differences with Fontana's practice notwithstanding, Manzoni similarly modulates painting towards "the material heterogeneity rendered inert in modernist painting."[9] Simultaneously, others, including Agostino Bonalumi[10] and Emilio Vedova[11] were breaking into three-dimensionality.

Of some importance in considering this quartet of artists are their differences of age. Fontana and Vedova are of an earlier generation. Though born twenty years apart (1899 and 1919, respectively) both artists came to their earliest maturity in the years immediately after World War II. Manzoni and Bonalumi were significantly younger (born 1933 and 1935) and their emergence reflects an overlapping of generations that would move Italian art away from the primary thrusts of late-1940s

and early-1950s into the more open and aggressively experimental late-1950s and early-1960. This transition is of fundamental importance as it synthesized the innovations of the earlier period, amplifying their prominence, and incubating the ideals and strategies that would prove central to *arte povera* and the generation of 1968.

Bonalumi's work at the end of the 1950s in not entirely unlike Manzoni's. Canvases are punctured by wood and cement, as if growing out from within the weave of the canvas. They are alternately organic and otherworldly, dry and viscous, tactile in attraction and optical in revulsion, like Manzoni's sagging kaolin and ossified breads or Burri's burnt plastics

Agostino Bonalumi "Blu" 1967. Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Rome.

and distressed sacks. These were followed, in the first years of the 1960s, by monochrome canvases with slight, bulbous protuberances, organized in regular grid patterns and others with rhythmic undulations and pinches that remind one of furniture upholstery. Bonalumi's constructions maintain the sovereignty of the hanging, rectilinear support, but their sculptural skeletons and rolling, bulging surfaces exist in a dialogue beyond painting, close to the sculptural but adequately described by neither.

Similar, both in development and date, are the works of Emilio Vedova. A tangential affiliate of *Corrente* and a founding member of the *Fronte Nuovo delle Arti*, Vedova had been at the center of the Togliatti-induced chaos of the late-40s, ultimately choosing his own direction over that of the party, emerging as one of Italy's foremost practitioners of *informel*. At the dawn of the 1960s his career underwent a substantive change of direction, largely the result of a collaboration with composer Luigi Nono on the opera *Intolleranza 1960*.[12] Premiered on April 13, 1961 at that year's International Festival of Contemporary Music sponsored by the Biennale di Venezia, *Intolleranza 1960* prompted Vedova's first explorations of the intersection of physical space and the painted surface. His scenography for Nono's *Intolleranza 1960* included mobile spheres, suspended geometric screens, portable screens carried by the actors, and tracked platforms onto which Vedova projected painted and manipulated slides and films. Newly present in this scenographic work is the inclusion of direct references to contemporary Europe, derived from Angelo Ripellino's libretto.[13]

This integration of pointed text references also infiltrated Vedova's contemporaneous *Reliefs*, which marry a slashing brushwork with contemporary tragedy—Franco's Spain, the Kennedy assassination, and Cold War Berlin. Most importantly, the *Reliefs* of the early-1960s, though still bound to the limitations of the flat, quadrilateral support, mark Vedova's break into three-dimensional construction.

The advancements and developments evident in *Intolleranza 1960* and the *Reliefs* reached their full maturity in the creation of the *Absurdes Berliner Tagebuch*, executed in Berlin between 1963 and 1965. Created during Vedova's tenure as artist in residence at the Senate for Science and Art, the *Absurdes Berliner Tagebuch* is a suite of three-dimensional constructions called *plurimi* (Italian: multiples). Constructed of broken, slashed, and charred pieces of wood, bolted and lashed together with rope and wire salvaged from the embankments of the Spree, Spandau, and around Karl-Marx-Straße, the *plurimi* are opened up on the floor,

Emilio Vedova "Absurdes Berliner Tagebuch" 1963-65. Berlinische Galerie, Berlin.

propped against walls, and suspended from the ceiling. Viewers are invited to manipulate the *plurimi*, enacting the multiplicity from which they take their name. Their surfaces are encrusted with paint, pierced, and plastered with collaged print media, and often interspersed with recognizable glyphs. They carry the scars of war—the militaristic decrepitude and discontinuity of Berlin itself. The *Absurdes Berliner Tagebuch*, like the city, consists of an accumulation of battered remains—a rickety grouping of structures no longer whole, but not entirely destroyed.

Though perhaps not an intuitive pairing, Vedova's production during these years bears a certain kinship to that of Manzoni who was simultaneously enacting his own radical departures from the limitations of High Modernism. First, both left behind the limitations of the flat, quadrilateral support in favor of a mobile, dimensional practice that embraced both temporality and the body of the viewer. Ducking through a room full of Vedova's *plurimi* or moving their hinged wings into new positions are significantly different uses of the body than Manzoni's transformative signing of the viewer into sculpture or the placing of oneself on *Magic Base*. Nonetheless, each of these interactions engages corporeality far more immediately than had thus far been attempted in Italian postwar

art, moving the focus beyond an interrogation of the material existence of the work into a meditation on the situationality of the work of art, its variability in both time and space and the role of the viewing body in its completion or finality. This mobility of medium, form and existence would prove one of the cornerstones of later endeavors.

The fugitive, ironically, may have been the most consistent variable in Manzoni's career, and was most evident in his later works, which offer a set of breakthroughs central to the developments in art of the later 1960s. Foremost amongst the fugitive in Manzoni's production is the object itself. Broken eggs, marker washed off of the body, and deflated balloons of the artist's breath all speak to the insistence upon degradation embedded in these works. The work is often organic or, at times, takes on the behaviors of an organism. Bound to this is the centrality of temporality. Each work exists as such for a finite period of time and, though a certain residue remains, each will inevitably dissipate. Furthermore, Manzoni's works all prompt a questioning of the credibility of the artist, particularly in relation to the accessibility of any evidence of the physical existence of the work. It is his given and perceived credibility that transforms eggs and bodies into works of art, imbues a wooden base with powers to do the same, and allows the whole of the Earth to be absorbed as a single sculptural object placed unwittingly upon its own base. Moreover, it is this credibility—and the attached certificate declaring authenticity, a concept which itself becomes remarkably slippery—that convinces the viewer that the length of line contained within a canister is as described and that tins of feces are worth their weight in gold. The debt to Duchamp notwithstanding, Manzoni's may have been the most revolutionary practice to that point, if not at all, in postwar Italy. His death in 1961 abbreviated what may have been a long career, but his breakthroughs, along with those of his contemporaries, opened the terrain for the navigations that would emerge with *arte povera.*

The beginnings of *arte povera* in the middle/late-1960s marked a tectonic shift in the landscape of Italian art. The map of Italian postwar art was reoriented, with Turin and Genoa rising in importance and Rome being reinforced as a center of indisputable importance. Though not unprecedented—one could quickly cite F.T. Marinetti's role in Futurism or Lionello Venturi's actions with *Il Gruppo degli Otto*—the emergence of Germano Celant as its critic-advocate signaled a new discursive voice, removed in location, ideals, and age from the previous generation of critics that had dominated Italian art since the war. Critics

and curators such as Venturi, Rodolfo Pallucchini, Giuseppe Marchiori, Marco Valsecchi, and Mario De Micheli, who were largely responsible for the rejuvenation of the Italian art world after the demise of Fascism, were rendered somewhat of an old guard, concerned with issues and politics of a previous moment. Celant's 1967 essay "Arte Povera: Notes for a Guerrilla War"[14] adopted the language of the day, bonding the group with the anti-Capitalist, anti-imperialist Marxism of the student movements that were coalescing throughout Europe. He claimed a focus on

> contingency, events, ahistoricism, the present...an anthropological outlook, 'real man'...and the hope (now a certainty of discarding all visually univocal and coherent discourse...[15]

Given the climate of 1968, it is not unnatural for one to see these pronouncements as the dawning of a new consciousness. And, when paired with the works of these young artists, this moment certainly would appear to be the onset of something entirely new and different.

It is critical, however, to reassert the developments of the previous decades when assessing the novelty of *arte povera*. By no means is this to diminish its innovations, which were substantive in light of these same previous decades, but instead to recalibrate our understanding of what these final years of the 1960s meant within a larger temporal span. As one comes to understand the totality of *arte povera* it is unavoidable to recognize the incubation of many of its tactics in earlier projects. The pronounced politicism of Luciano Fabbro's suspended Italian peninsulae, Michelangelo Pistoletto's painted protests, Mario Merz's igloos, and Pino Pascali's fictive armaments all engage the global political circumstance in ways similar to Vedova's, Nono's, and those of an entire generation weaned on the anti-Fascist sentiments of the Resistance. Furthermore, the actual or potential changeability of Giovanni Anselmo's sculptures, which eat salad, absorb atmospheric moisture, and struggle against the energies of torsion, and the works of Pier Paolo Calzolari, Gilberto Zorio, and Jannis Kounellis, all of which harness and activate chemical and physical phenomena, bear some debt to Manzoni's fugitive and organic work at the beginning of the decade. Installation, a favored tactic of Kounellis and Pistoletto, also has its roots in earlier work, particularly during the moments in which the viewer becomes an activator of or participant in the work.

Of course, one cannot simply homogenize the circumstances and claim that one begets the other, that the generation of 1968 simply borrowed and adapted the tactics of their predecessors, shuttling them into their own particular moment. The difference of ideological circumstance is sufficient to explode this possibility. World War II had ceased to be dominant in the political maturation of these artists, giving way to the war in Vietnam and the much opened social discourses of the period. The late-1960s were an intellectual landscape dominated by the new ideas of Eco, Lippard, and the Frankfurt School, much apart from those of Togliatti and Marshall Plan Europe.

Methodologically, this brief, albeit monumental, moment of 1968 has always found itself positioned as the point of departure from which postmodernism emerged in Italian art. This is certainly a credible and demonstrable argument. As such, however, what is often lost is the way in which historical periods are not marked by explicit beginnings and endings, but rather fade into and out of one another, depositing sediment upon which new foundations are laid. Departures, particularly in the history of art, are rarely sudden and unforeseen. Their identification is often retrospective, and this backward looking reveals not only what new has emerged, but also how that which is at one point fully formed is at a previous point embryonic and developmental. With this awareness, it does us well to consider 1968 as not simply the moment at which Italian art of the previous decades is overtaken, but also the moment at which its seeds finally blossom and begin to germinate.

Notes

1. The ideas in this paper are the result of a number of conversations, discussions, and collaborations with many exciting and wonderfully supportive scholars and colleagues. Foremost among these are Ann Gibson, Lara Pucci, Angela Dalle Vacche, Carol Nigro, Jennifer Hirsh, Lindsay Harris, and Stephanie Pilat. Their expertise has been of great benefit to this work.

2. Currently, the most accessible and thorough resource on *arte povera* is Carolyn Christov-Bakargiev, ed., *Arte povera*. London: Phaidon Press Limited, 1999.

3. By the 1950s, Italian art had attained some notice on an international scale. The Museum of Modern Art's 1949 exhibition "Twentieth Century Italian Art" did much to expose American audiences to Italian Modernism, as

did Catherine Viviano's gallery in New York City. Lionello Venturi's *Gruppo degli Otto* also held shows throughout Europe. For information on the group, see Luisa Somaini, *«Otto Pittori Italiani» 1952–1954: Afro, Birolli, Corpora, Moreni, Morlotti, Santomaso, Turcato, Vedova* Milan: Padiglione d'Arte Contemporanea, 1986.

4. For information on *Corrente*, see Ruth Ben-Ghiat, "The Politics of Realism: *Corrente di Vita Giovanile* and the Youth Culture of the 1930s," (*Stanford Italian Review* VIII, no. 1-2 (1990): 139–64); Marina Pizziolo, ed., *Corrente e oltre: Opere dalla collezione Stellatelli, 1930–1990* (Palazzo della Permanente, Milan,16 October-15 November 1998); and Giorgia Bottinelli, "The Art of Dissent in Fascist Italy: The Bottai Years, 1936–43" (Ph.D. diss., The Courtauld Institute of Art, 2000). Mussolini's interest in *Corrente* is recounted in Edoardo and Duilio Susmel, *Opera Omnia di Benito Mussolini*, vol. 30, 11/6/1940-3/1/1942 (Florence: La Fenice, 1960): 150, quoted and translated in Bottinelli, 122–23. For an overview, and contemporary, recounting of postwar Italian art, see Tristan Sauvage [Arturo Shwarz, pseud.], *Pittura italiana del dopoguerra* Milan: Schwarz Editore, 1957.

5. The best sources on the group are Giuseppe Marchiori, *Il Fronte Nuovo delle Arti* (Vercelli: Giorgio Tacchini Editore, s.r.l., 1978), *Il Fronte Nuovo delle Arti: Nascita di una avanguardia* (Vicenza: Basilica Palladiana, 13 September-16 November 1997), and Sauvage. A useful introduction in English, contemporary with the *Fronte Nuovo* itself, is Ingebord Eichmann, "Letter from Italy: the *Fronte Nuovo*," *The Magazine of Art* 42.1 (January 1949): 68–71. My own dissertation, "*Il Fronte Nuovo delle Arti*: Abstraction and Realism in Italian Painting at the Dawn of the Cold War, 1944-50" (University of Delaware, 2006), seeks to revise and expand the historiography of this movement.

6. Roderigo di Castiglia [Palmiro Togliatti, pseud.]. "Segnalazioni." *Rinascita: Rassegna di politca e cultura italiana* V.11 (November 1948): 424.

7. The manifesto was published in *Forma* 1, Rome, March 1947. The manifesto was signed by Carla Accardi, Ugo Attardi, Pietro Consagra, Piero Dorazio, Mino Guerrini, Achille Perilli, Antonio Sanfilippo, and Giulio Turcato. A solid introduction to the group can be found in *FORMA 1* ("Attraverso le avanguardie" 32). Parma: Galleria d'Arte Niccoli, 1994.

8. In the 1948 "Second Manifesto of Spazialismo," Fontana and the other signers called for "the painting to come out from its frame and the sculpture from its bell jar." Lucio Fontana, "Second manifesto of Spazialismo," in *The Italian Metamorphosis, 1943–1968*. Ed. Germano Celant. New York: The Solomon R. Guggenheim Museum, 1994. 713.

9. The phrasing is taken from Jaleh Mansoor, who offers a remarkably insightful and lucid reading of Manzoni in her "Piero Manzoni: "We Want to Organicize Disintegration," *October* 95 (Winter 2001): 28–53.

10. *Bonalumi: evoluzione continua tra pittura e ambiente* ("Attraverso le avanguardie" 38). Ed. Luca Massimo Barbero. Parma: Galleria d'arte Niccoli, 2000. 38.

11. Perhaps the most comprehensive publication on Vedova is *Emilio Vedova*. Ed. Ida Gianelli. Museo d'Arte Contemporanea, Castello di Rivoli, 1998.

12. This period of Vedova's production has been tracked, most recently, by Ursula Prinz. See her essay "For ever contemporary: To the space composition of the *Absurdes Berliner Tagebuch* by Emilio Vedova" and the others in *Emilio Vedova. Absurdes Berliner Tagebuch '64. Die Schenkung an die Berlinische Galerie*. Berlin: Berlinische Galerie, 2002. See also my "Baroque Space in Postwar Italian Painting" in *Baroque Tendencies in Contemporary Art*. Ed. Kelly Wacker. Cambridge Scholars Press, 2008.

13. These included references to anti-Fascist demonstrations in Italy, the Algerian revolution, the Spanish Civil War, the war in Indochina, John F. Kennedy, and a recent flooding of Italy's Po river as well as phrases such as "Two-thirds of liberation" and "Spain, tragic and sweet." For a fuller discussion of the opera's development, see Luigi Nono, "Alcune precisiazioni du *Intolleranza 1960*." In *Luigi Nono. Scritti e colloqui*. Ed. Angela I. DeBenedictis. Milan: Ricordi-LIM, 2001. 100–15.

14. Originally published as "Arte Povera, Appunti per una guerriglia" *Flash Art* 5, Rome (November/December 1967); the essay is reprinted in English in Christov-Bakargiev (194–96).

15. Celant, in Christov-Bakargiev (194).

Détournement all'italiana: Rovesciamenti iconografici fra poesia visiva e situazionismo

Riccardo Boglione

Breve storia e fisiologia del *détournement* cartaceo

Nell'attuale convulsa rincorsa a celebrare passati sempre più prossimi—gli anni Ottanta e Novanta, ad esempio, vengono già museificati in trasmissioni tv e libri come una sorta di *belle époque* del cattivo gusto e della *naïvité* e confinati ad un secolo che seppur per alcuni versi prosegue in questo, viene così scaramanticamente allontanato con le armi del rimpianto—il Sessantotto fa la parte del leone. Leone le cui unghie, date le molteplici *manicure* critiche e spettacolarizzanti, hanno certo perduto il filo, ma non la lucentezza per farsi rimirare: tantissimo è stato scritto, ultimamente, sul senso globale di tale "avventura," sulle sue ripercussioni sociali, sui suoi trambusti culturali, perdute illusioni, perdita d'illusi, con deprimenti repertori di svariati personaggi scivolati dall'inquietudine confinante col teppismo verso la composta classe dirigenziale liberale dominante. Ma poco, pare, si è detto sugli "strumenti" estetici che nel Sessantotto trovarono un terreno ben umettato sul quale germogliare rose e spine: se le spine non pungono più, si sono però moltiplicati i giardinieri, che seguono operando con gli stessi strumenti di quarant'anni fa, con una formula cioè, la cui "durata" la rivela già magica. Inquadriamo dunque il metodo principe del movimento in ambito iconico: il *détournement*, quello d'area situazionista, le cui "istruzioni d'uso" precedono di dodici anni il maggio francese e le sue biforcazioni italiane, ma che proprio nelle vampate situazioniste, anche nostrane, si esprime al meglio. Sul ruolo chiave dei situazionisti nel Sessantotto, basti come *teste* il commento di Balestrini e Moroni nel ricostruire "la grande ondata rivoluzionaria e creativa, politica ed esistenziale"—così il sottotitolo del loro libro—quando li denominano "sicuramente la corrente più radicale e rivoluzionaria prima e durante il Maggio francese"[1] e ne sintetizzano così le gesta:

> la corrente situazionista italiana dopo il breve apparire con la rivista 'S' è presente durante la gran parte del 1968 dentro il più vasto movimento di rivolta nelle università e nel sociale. Soprattutto nel corso del 1969 si daranno anche 'situazioni' di intervento locale [...] progressivamente osteggiate dall'emergere delle tendenze burocratiche e staliniste.[2]

Un passo indietro dunque. Tale *baedeker* lo pubblicano nel 1956, ancora lettristi (internazionali) ma prossimi al situazionismo, Guy Debord e Gil J. Wolman, che così sintetizzano l'idea:

> Tutti gli elementi, presi non importa dove, possono diventare oggetto di nuovi accostamenti. [...] L'interferenza di due mondi sentimentali, la messa in compresenza di due espressioni indipendenti, oltrepassano i loro elementi primigeni per dare un'organizzazione sintetica di un'efficacia superiore.[3]

A livello di *praxis*, nulla di più semplice, e apparentemente nulla di più *déjà vu*, e nulla, aggiungeremmo, che le vecchie avanguardie (contro le quali il situazionismo non perdeva occasione di polemizzare) non avessero già sperimentato in lungo e in largo: addirittura superflua la citazione di dipinti cubisti, collage dadaisti e automatismi surrealisti, per non parlare degli incontri di ombrelli e macchine da cucire lautreamontiani (ma lo stesso Ducasse è prolissamente ricuperato e citato da Debord e Wolman che leggono, grande ingegno, *Maldoror* come un Buffon a testa in giù). La valenza qui, si vede, sta nel dettaglio: "tutto puó servire," dice Debord, e prosegue stabilendo che

> si può correggere un'opera o integrare diversi frammenti di opere scadute in una nuova, ma anche cambiare il senso di questi frammenti e truccare [...] ciò che gli imbecilli si ostinano a chiamare delle citazioni.[4]

Primo motivo novello e precipuo: la degradazione degli elementi ri-trattati, che necessariamente devono perdere la loro statura culturale, se la possiedono, e sfigurarsi, non nell'anonimato, ma nello svilimento del simbolico, come palloncini sgonfi, su cui si intravedono ancora gli originari disegni, ma hanno perduto la quantità d'aria che li gonfiava

("originale svuotato di senso e dimenticato")[5] bloccando così l'idea stessa di *détournement* come forma d'espressione artistica, fodera del cappotto estetico borghese, proponendola semmai come maglio mediatico-culturale del proletariato.[6] Ecco la formula:

> Il *détournement* [...] scontrandosi frontalmente con tutte le convenienze mondane e giuridiche, appare necessariamente un potente strumento culturale al servizio di una lotta di classe ben compresa.[7]

Prendere un quadro, un fumetto, un film, e così via, riscrivendone i testi, aggiungendovi o togliendovi immagini, è dunque non più una questione citazionistica, *otium* borghese alfine, per quanto di matrice sobillatrice si possa caricare, ma di rielaborazione e corruzione di un prodotto, suo uso indebito—tanto più debito in quanto indebito culturalmente (emerge già tutto il rovello legale dei diritti d'utilizzo, vivo più che mai oggi, con i petulanti onanismi giuridici sulla proprietà d'autore)—uso che soprattutto si discosta dal momento puramente parodico, ilare. È ancora Debord a mettere in guardia, poiché "la contraddizione non ci fa ridere e [...] occorre dunque concepire uno stadio parodistico-serio" del *détournement*.[8] Il lato serio, si badi che proprio nel Sessantotto si è al confine con il postmoderno e la sua capitalizzazione del *ludus* in ironia cinica (il passato i cui elementi non sono più in dialettica tenzone col presente, ma ridotti a un magazzino di provviste culturali),[9] allora, si vede, è il nodo della questione. Come, anni più tardi, chiarirà Perniola:

> il punto d'arrivo [...] è un prodotto che, pur potendosi valere dei mezzi artistici e addirittura di opere d'arte, si rivela immediatamente come la negazione dell'arte. [...] Oggetti ed immagini strettamente connessi con la società borghese (opere d'arte, ma anche avvisi pubblicitari, manifesti di propaganda, fotografie pornografiche...) vengono sottratti alla loro destinazione [...], la generalizzazione del *détournement* può portare ad un vero e proprio decondizionamento culturale.[10]

D'altronde Debord e Wolman non sono in cerca di novità[11] e solo intendono chiarire le modalità con cui intrattenersi nella produzione di *détournement*, mettendone già in risalto, profeticamente e prolificamente,

la natura propagandistica, e pertanto la maggior efficacia del suo sviluppo dall'interazione parola/immagine: "La scrittura metagrafica, per arretrato che sia il quadro plastico in cui essa materialmente si inserisce, presenta più ricchi sbocchi alla prosa sottoposta a *détournement*."[12] La coscienza per cui l'efficacia del *détournement* sarà proporzionale alla sua semplicità visuale è presente fin dal principio, dunque, e troverà, durante la tormentata vita del movimento situazionista, nelle sue diramazioni internazionali (soprattutto italiane, danesi, tedesche e statunitensi), e nel clima sessantottesco in genere,[13] la sua espressione principe nelle parche manipolazioni, con *décor* aforismatici, di fumetti e opere d'arte prenovecentesche. Questa fissazione sui fumetti, o sui grandi quadri facilmente riconoscibili (ed evidentemente sul cinema), ossia queste palestre visual-ideologiche della costantemente sviluppantesi media borghesia, che vengono, secondo programma, politicizzate "seriamente" (alle immagini si sovrappongono slogan politici e filosofici, come avremo modo di vedere) sono una possibile forma della *mise en scène* di quella "politicizzazione dell'arte" (che nei situazionisti proprio così smette d'essere arte), che richiamava Benjamin come risposta alla crescente "esteticizzazione della politica" di natura fascista, la quale assomiglia, già nel 1936, abbastanza paurosamente alla spettacolarizzazione della vita (e della sua alienazione) denunciata generosamente, parecchi anni dopo, da Debord.[14]

Fumetti deturnati appaiono fin dal secondo fascicolo del bollettino *Internationale Situationiste*, nel 1958, e si trovano costantemente in tutti i successivi numeri (che terminano nel 1969, ma che proprio nel Sessantotto saltano una pubblicazione). E il libro che René Viénet scrive all'indomani della comune parigina, *Arrabbiati e situazionisti nel movimento di occupazione, Francia, Maggio 1968* (tradotto dall'editore "La pietra" in italiano con un ritardo di 10 anni e senza apparato iconografico) è corredato da numerosi fumetti "pervertiti" che utilizzano immagini di James Bond, anonimi figuri americani di classe medio alta con in bocca un *répertoire* della fraseologia debordiana e di Raoul Vaneigem, altro "campione" situazionista. Circolano inoltre, sulla scia sessantottina, centinaia di volantini anonimi (in vari paesi e lingue) che utilizzano semplici *détournement*, applicati spesso all'attualità, e diventano uno dei mezzi più rapidi di comunicazione controinformativa.

Precedenti italiani

Alcuni anni prima del fatidico anno, e in ambito assolutamente estraneo a quello situazionista, appare tutta una produzione che, letta

disambiguamente e presa con le più lunghe pinze disponibili, appare come, ad un livello proprio di superfici, di ritagli e colla, una sorta di produzione parallela delle immagini deturnate che si vanno "facendo" in Francia e che da lì a poco avranno tanta popolarità "underground" pure in Italia. Ci riferiamo, senza nessunissima intenzione di sovrapporre e ancor meno far coincidere tutte le complicanze ideologiche, concettuali e libellistiche che nei due casi si vanno assumendo, a una parte, invero cospicua, delle opere nate nell'ambito di quella poesia visiva, anche chiamata, in sue particolari diramazioni, poesia tecnologica che si va costituendo a partire dal 1963-64. Tanta la vicinanza "estetica," quanto lontana quella politica, che non pare il caso ripercorrerne tutta la storia, peraltro già scritta altrove,[15] ma estrapolarne alcuni esempi e sottolinearne una contiguità di procedimenti e risultati, al minimo sorprendente. E per praticità—giacché, è bene rammentarlo, per quanto non preliminarmente, qui si sta solo facendo una prima frettolosa esamina di un fenomeno sufficientemente complesso—si isola adesso l'opera di uno dei rappresentanti più prolifici (anche sul piano schiettamente teorico) di tale stagione, Lamberto Pignotti, fondatore del Gruppo 70, che della poesia tecnologica fu il vessillo, concentrandoci proprio sulla sua produzione fino al 1968.[16] Tale poesia tecnologica era considerata come il frutto di una reazione dei poeti in burrascosi tempi di cambi tecnologici e sociali, che decidevano di espandere grandemente i propri registri poetici includendovi tutti quei "dizionari" tecnici, mentali e reali, che oramai imperavano nelle cose del mondo, e che abbracciavano, finalmente e felicemente, elementi "di massa," *Bildung* della fase neocapitalista tanto quanto i classici: "l'arte tecnologica va certamente messa in relazione alla 'nozione di uomo' che si sta sempre più profilando." Che ovviamente non risultava essere "un uomo aristocratico-idealista, [...] tardamente e quindi falsamente umanista," bensì un uomo dove "coesistono, variamente stratificati, livelli elitari e livelli di massa."[17] Ma questa sorta di tritatutto linguistico, che presto porta a un collagismo "largo" (come lo stesso Pignotti lo chiama) straripa, si inserisce o per osmosi alberga nelle immagini; immagini che provengono, è giocoforza, dai mass media:

> caratteristica abbastanza comune ai linguaggi tecnologici è quella di essere veicolata dai mezzi di massa, o di avere una circolazione autonoma molto larga e di tendere progressivamente a rimpiazzare il linguaggio comune.[18]

Ma tutta quest'ansia di aggiornamento non si ferma certo alla mera acquisizione e accumulo di registri disparati, ma si spinge (siamo pur sempre in ambito avanguardista, pur con tutto il neo che le si antepone) verso un aperto carattere agonista, belligerante proprio, naturalmente, al sistema che, normalmente, amministra tali mezzi massivi. Diviene norma

> l'assunzione generalmente (seppure non necessariamente) critica, polemica, ironica di materiali e moduli ricavati dalle manifestazioni tecnologiche, di massa. Critica ed ironia coincidono con autocritica ed autoironia: l'artista agisce dall'interno accettando il mondo tecnologico ma tendendo simultaneamente a respingerne gli aspetti deteriori e a individuarne—strumentalizzandoli ai propri fini—gli aspetti positivi.[19]

Anche di fronte al problema, caldissimo in quell'epoca (e oggi forse sostituibile coi termini realtà e virtualità) dell'alternativa "*civiltà della scrittura-civiltà dell'immagine*," Pignotti le pensa "destinate a coesistere" con una tendenza alla "sovrapposizione, nel senso cioè che ciò che è 'visivo' tende a farsi anche 'discorsivo' [...] e ciò che è 'discorsivo' tende ad assumere anche un aspetto 'visivo.'"[20] La cimentosa sovrapposizione di elementi eterogenei (ma che, come abbiamo visto coi situazionisti si condensano sul vetro sociale quasi esclusivamente nelle forme di fumetti ed opere rimaneggiati) diviene propriamente un *modus operandi* per il Gruppo 70 e affini, attraverso "la dilatazione dell'epigramma (agevole ad afferrarsi anche con l'occhio) [che] è contigua e sovrapponibile a quella dello slogan."[21] Per quanto, e qui la fondamentale differenza, i poeti visivi, che sono prima di tutto poeti, socialmente riconosciuti e riconoscibili pur nell'ambito delle polemiche, si sforzino di *épater*, in una situazione che, teste Pignotti, è essa stessa d'avanguardia,[22] non trattano di rovesciare il sistema di cui si servono, ovvero non fanno il passo più lungo della gamba situazionista, giacche "il *détournement* si rivela [...] innanzitutto come la negazione del valore dell'organizzazione precedente dell'espressione."[23] Ma nell'ambiguità della legittimazione dei mezzi di cui si storpiano i connotati, con afflato irridente, si finisce con l'operare proprio, precipuamente, attraverso fumetti e opere d'arte "metagrafate"[24] che ricordano, come parodie (ma non parodie-serie) le corrispettive scorribande francesi. Se si guarda alla poesia visiva *Sì...*

sì... verrò del 1965 [fig. 1] e la si raffronta con il famoso fumetto *Le retour de la Colonne Durutti* [fig. 2] elaborato nel 1966 dagli studenti di Strasburgo in rivolta, si ritrovano non poche affinità: lo schema è quello del fotoromanzo, in cui sono montati (sovrapposti) elementi alieni. In Pignotti, Marx che minaccia (o promette) una sua imminente, venuta, una foto di repressione poliziesca, alternati a tranquilli interni borghesi, drammi sentimentali (la donna che piange) e dialoghi alterati minimamente (la ragazza che parla di un attore alto coi baffi di cui non ricorda

Fig. 1

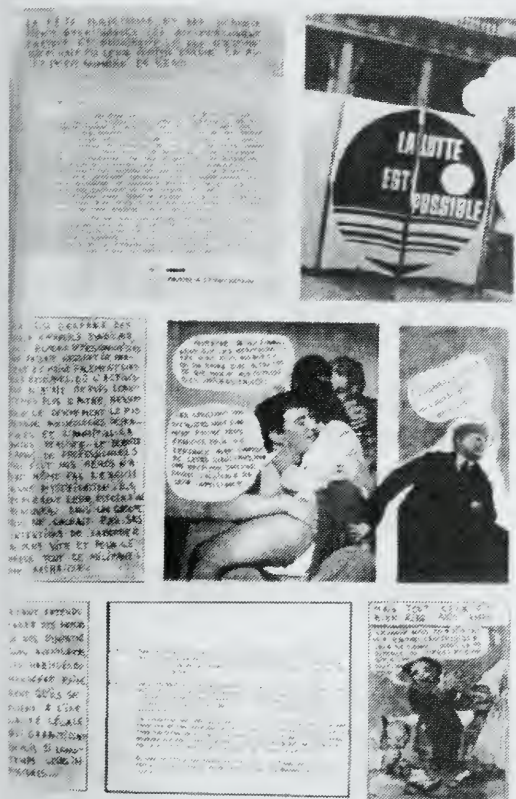



Fig. 2

il nome, sembra l'allusione *tongue-in-cheek* a Stalin) tanto da provocare sì una prima reazione dislocata, epperò seguita da una sorta di armonia giocosa, notata anche da Bonfiglioli per cui Pignotti rivela "una straordinaria capacità di smussare gli attriti linguistici e, insomma, di uniformare nell'entropia una quantità inconciliabile di elementi."[25] Se c'è un ironico scherno delle stupidaggini sottoculturali propinate dai rotocalchi in forma di fotoromanzi (queste desolanti proto-fiction statiche) manca il luddismo e la disordinata irriverenza del gruppo situazionista che, come nel suo stile, riempie, debordandole, le vignette di dichiarazioni di guerra al sistema burocratico borghese, sceglie Lenin per dire oscenità, e anche per grossolanità non "rispetta" lo schema di ciò che "deraglia."

Anche l'uso iconico di Marx è affatto estraneo all'Internazionale Situazionista, basta occhieggiare la didascalia della fig. 3 (apparsa sul bollettino n. 10 del marzo 1966)[26] dove, sintomaticamente, al contrario che nel poeta toscano per cui la posta era tutta "a venire," Marx è

contemporaneamente schiacciato verso il passato (come ipotetico vero fondatore dell'I.S.), mantenuto operante nel presente e, *dulcis in fundo*, proiettato al futuro ("comincia a prendere forma").

Fig. 3

Nelle *Storie!* [fig. 4], concepite nel 1966, Pignotti realizza una specie di "filotto" di resignificazione dei campi semantici, laddove usa veri francobolli, che a loro volta "usano" riproduzioni d'arte rinascimentale, e li orienta in modo tale, dotandoli pure di *balloons*, da apparire un *comic-strip*. Operazione, ancora una volta basilarmente concorde con l'idea costitutiva del *détournement*, ma pure come in virtuale contrasto all'emorragia verbale situazionista, in cui vengono usate una serie di frasi brevissime e banali, opposte alla ieraticità espressiva dei volti, e ciononostante ancora

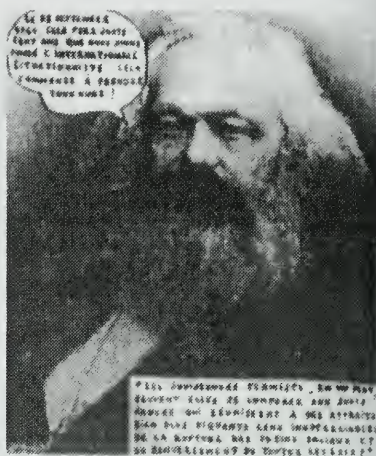



Fig. 4

armonicamente dialoganti, pur in tutto lo stridore dell'accostamento. Se, come in fondo crediamo, Dorfles ha ragione quando parla del riscatto che Pignotti opera sull'"immagine che era destinata a scomparire nella 'spazzatura iconica' della nostra memoria" in modo da subire "un'improvvisa attivazione" caricandosi "di nuove valenze espressive" e divenendo "opera sociale ed estetica,"[27] è pur vero che questo residuo di un lato estetico distanzi dalla pulsione per la totale, e libera, rimessa in gioco degli elementi originari, di una loro riattivazione politica *in primis* che "confermerebbe la tesi [...] dell'impossibilità per il potere di *recuperare totalmente* i sensi creati, di fissare una volta per tutti il senso esistente."[28] Questi lavori (Pignotti compose varie serie di francobolli fra il 1966 e il 1968) fanno "leva anche sul fatto che il francobollo è simbolo di comunicazione, e soprattutto sull'immagine canonizzata, semplificata, categorizzata che il francobollo dà del personaggio raffigurato e commemorato,"[29] mentre quando l'icona non fa ancora parte *full throttle* del luna park mediatico (in fondo il francobollo conduce una doppia vita, una pratica, triviale, massiva, e una in cui diviene *objet du désir* dei collezionisti), ma è una riproduzione d'"arte alta" la vicinanza al plagio, data la minor mediazione con l'originale, tanto caro ai situazionisti,[30] ne elettrizza la funzione rigeneratrice.

In *Proletari di tutti i paesi, unitevi!* del 1966 [fig. 5] Pignotti riduce a fumetto una stampa rinascimentale, mettendo in bocca all'Arcangelo

Fig. 5

Gabriele, secolarizzazione dell'"annunzio," l'esortazione di Marx che chiude il *Manifesto*. Lo slogan diviene poesia, così sacralizzato, e l'immagine sacra re-investita in direzione materialista: "la poesia non è niente quando è citata, non può essere che deturnata, rimessa in gioco"—fin qui le affinità. La scoria, legata ancora, a doppio filo, alla funzione parodica del *collage*, riemerge quando, inequivocabilmente,

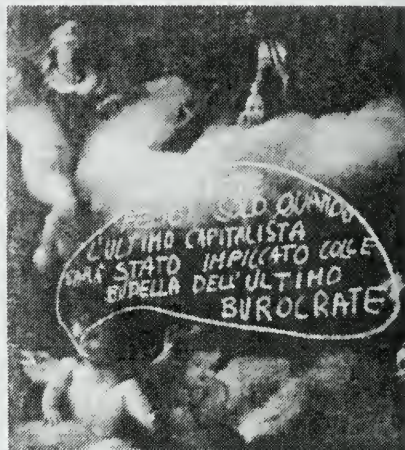



Fig. 6

affiora l'equazione dottrina marxista =dottrina cattolica. Se si guarda ad un "*détournement* sovversivo apparso nell'università di Genova nel marzo 1969" [fig. 6], come recita la didascalia del primo e unico numero del bollettino italiano dell'Internazionale Situazionista, vediamo un procedimento simile (al di là del vandalismo intrinseco all'operazione, riappropriazione/sfiguramento d'arte ornamentale) applicato ad altra immagine sacra: putti barocchi che "avvertono," presumibilmente i comuni mortali, su come raggiungere la felicità: la mancanza del momento parodico (annunciazione marxista/annunciazione divina) e la violenza verbale posta come liquido di contrasto al corpo celeste (giacché qui siamo nell'empireo, si passeggia letteralmente sulle nuvole) divaricano la distanza, ancora, fra poesia (visiva) e "situazione."

Per terminare, è bene avvertire che gran parte degli animatori del Gruppo 70 si produssero in una serie di ribaltamenti pubblicitari, anzi si può forse azzardare che fu il tema dominante delle loro opere, e che, per contro, dal lato situazionista i *détournement* in questo senso furono pochissimi, magari a causa di quella sorta di "auto-*détournement*" che le reclame si portano addosso, individuato, in fase acerba, da Debord e Wolman: "le tendenze al *détournement* che uno studio dell'espressione contemporanea puó riconoscere sono per la maggior parte inconsce o occasionali; e, più che nella produzione estetica agonizzante, è nell'industria pubblicitaria che bisognerebbe cercarne i più begli esempi."[31]

Realizzare l'arte sopprimendola, sopprimere l'arte realizzandola: Simonetti & Co.

Così si può riassumere l'idea, la suggestione del creare immagini nei situazionisti.

> I tempi dell'arte sono passati. Si tratta ora di realizzare l'arte, di costruire effettivamente, a tutti i livelli della vita, ciò che, in precedenza, non ha potuto essere altro che illusione o rimembranza artistica, sognati o rimembrati unilateralmente. Non si può realizzare l'arte se non sopprimendola. Tuttavia, occorre obiettare allo stato presente della società, che sopprime l'arte rimpiazzandola con l'automatismo di uno spettacolo ancora più gerarchico e passivo, che non si potrà realmente sopprimere l'arte se non realizzandola.[32]

Nell'attesa di un rovesciamento (proletario) del sistema spettacolarizzato dell'arte (borghese) i situazionisti realizzano sopprimendo attraverso il mescidamento di opere già esistenti, in un alchimia al negativo, che non cerca l'oro, la distinzione, ma una semplice riappropriazione dei mezzi e contestazione dell'uso antidemocratico degli stessi. Anche in ambito italiano, a livello estetico, egemonico è l'impiego dei fumetti e dei quadri deturnati (farebbe felici i situazionisti della vecchia guardia, crediamo, sapere che, ogni volta che scriviamo "deturnati," l'impertinente correttore automatico del Signor Gates cambia la parola in "deturpati"). Di entrambe le "tipologie" ne apparirono alcune nella già citata rivista "S,"[33] mentre nell'unico numero del bollettino I.S.,

Fig. 7

uscito nel 1969 sotto la direzione di Paolo Salvadori, Claudio Pavan e Gianfranco Sanguinetti, viene utilizzato il famoso *Quarto stato* di Pellizza da Volpedo [fig. 7], opportunamente aggiornato: gli operai in sciopero minacciano lo status quo anche verbalmente, e la luce cui tendono si tinge di toni, chiaramente, situazionisti.[34]

Il più consistente uso di fumetti deturnati in Italia lo si deve a Gianni Emilio Simonetti, mai entrato ufficialmente a far parte dell'I.S., ma sicuramente vicino al gruppo (così come, per un certo periodo, sodale di Fluxus). Musicista e pittore, oltre che instancabile teorico delle rivolte e rivoluzioni giovanili (una sorta di iperbolico Debord)[35] non ha mai abbandonato l'uso di fumetti deturnati, e ne ha prodotti molti a partire dalla fine degli anni Sessanta, costruendo uno "stilema," all'apparenza semplice, e in questo senso, fortemente in contrasto con la produzione sia pittorica ("erano (e sono) tele che implicavano un ricco bagaglio di conoscenze per decodificarne i simboli")[36] che teoretica, le due assai dense, affacciate come sono sull'esaltante precipizio del gongorismo concettuale. Il lavoro di Simonetti deturnatore si concentra prevalentemente su personaggi considerati reazionari (come i cowboy di Tex o i poliziotti di Diabolik), fuorilegge (Diabolik) o anonimi e di carattere erotico. Non c'è alterazione nella composizione o architettura delle vignette, ma i dialoghi dei *baloons* vengono sostituiti con lunghe frasi prese da Marx, Hegel, o altre d'origine direttamente situazionista, quando non proprie. Mai sistematicamente come in Simonetti l'effetto di "capovolgimento di una catena di *associazioni normali*"[37] nella sovrapposizione mostra la sua pavonesca coda. Gli aforismi scelti sono sempre molto ponderosi, e difficili da cogliere nella loro articolazione ad una prima lettura superficiale, la lettura che in genere è riservata ai fumetti. Daniele Barbieri fa notare come, in un fumetto appunto,

> un testo difficile è un testo in cui il lettore empirico non è in grado di cogliere i suggerimenti di rilievo, cioè di riconoscere la rilevanza narrativa degli eventi suggeriti come rilevanti.[38]

Dunque, oltre a venir compromessa la fluidità della fruizione, è dato per spacciato anche quell'ottuso meccanismo per cui, nelle letture "leggere," ad azioni semplici corrispondono pensieri semplici, facendo esplodere la disparità, e dunque la tensione, fra i corporei eventi visualizzati (di solito molto concreti, "violenti:" inseguimenti, sparatorie,

Fig. 8

scene di seduzione, ecc.) e la vistosa astrazione e astrusità di ciò che viene proferito (citazioni ipercolte, capziosità filosofiche), non esente da sanamente inebetenti chiasmi (sicuramente una delle figure retoriche più usate da Simonetti stesso e dai situazionisti in genere).[39] La produzione, attorno al periodo sessantottesco, di Simonetti si muove perciò su due fronti: uno in cui la vignetta è singola, affiorando ancora, a tratti, la sua natura di "quadro" [fig. 8], e un'altra in cui ampi stralci di *comics* vengono riscritti citando direttamente da fonti dichiarate (soprattutto Hegel e Marx)[40] [fig. 9].

Questa seconda operazione è certo più efficace nella critica assoluta alla possibilità stessa dell'arte come espressione delle masse oppresse, racchiuse come stanno nel sistema della "società dello spettacolo." Se "Roy Lichtenstein ruba particolari delle storie a strisce per riprodurli così come sono su grandi tele" e "i situazionisti invece insegnano a

Fig. 9

intervenire direttamente sul testo dell'immagine massmediatica,"[41] come opportunamente avvertono Echaurren e Salaris, quello che fanno, oltre a ciò, è privare la "costruzione" dell'opera di una supposta professionalità dell'artista, e sostituirla con veraci cancellazioni e riscritture manuali dei testi: ovvero, cucire addosso al manto espressivo del potere costituito (che per Simonetti si pronuncia necessariamente in ogni produzione culturale che non sia rivoluzionaria) il rammendo del suo antidoto ideologico, lungi dal glorificarne i prodotti come fa la Pop Art,[42] in pratica ciò che si dicono Tex e Karson alla fine della striscia qui riprodotta. Il "capolavoro" (in senso ampio) del *détournement* di Simonetti spunterà nel 1971, quando sarà dato alle stampe ... *ma l'amor mio non muore*, "vero libro mastro della cultura alternativa e dell'underground,"[43] che è un macromontaggio di brani tratti da riviste controculturali dell'epoca, foto, volantini, consigli ai limiti della legalità (su droghe e bombe) e naturalmente fumetti e immagini deturnate. È, il libro, una specie di florilegio dell'"impalcatura ontologica del *détournement*," ossia di

> questa capacità di vedere, con i propri mezzi, in trasparenza la società; in altre parole, di agire dialetticamente con il concetto (hegeliano) 'nella misura che la cosa agisce.' Il terrore dell'ordine patito, come esperienza vissuta del fittizio, scavalca d'imperio questo *Kitsch* giovanilistico del *ready-made* per riaffermare le ragioni di quell'*hybris* dialettica—il *détournement*—che si oppone alla pacifica iniquità dello scambio appiattito e banalizzato della distruzione della sostanza qualitativa delle cose stesse scambiate.[44]

Nulla di più in regola, a conti fatti, con l'assunto situazionista. Niente di meglio che rimandare a quella lettura per chiudere questa necessariamente spiccia rassegna.

Ricadute del *Détournement*

Fra le altre tante cose, il *détournement* è stato dunque l'agile bagaglio espressivo dei fermenti pre- e le scie post-sessantottesche, ne ha rappresentato oltre a uno svago concettuale (meriterebbe uno studio il compito decongestionante che le immagini—deturnate o semplicemente *trouvé*– hanno all'interno dei sovente ingolfati testi situazionisti e dell'epoca in genere), anche il desiderio sconfessato di un'antinormatività latente prima, ed esplosa in nebulose intricatissime poi, di almeno

due generazioni. Siccome, tanto come a venti, così come a quaranta anni di distanza, il rovello fondamentale rimane scoprire e dissezionare l'eredità di tali eventi (in questo si sconfessa già un po' ciò che i contestatori intonavano in sfavore di tal concetto canutamente patriarcale), allora dobbiamo rilevare, meramente, che sì, per quel che concerne il *détournement*, se ne continuano ad escogitare e perpetrare, ma il tutto in solitudine, in masturbatoria sessione, e come svuotati dell'intensa critica non già al prodotto che si deturna, quanto al sistema che lo ha creato in primo luogo. E la resignificazione raramente implica una presa di coscienza, ma si adagia sugli allori statuiti del mero capriccio parodico. Non si lavora più con carta e forbici, e questo non stupisce giacché da quelli il mercato si (e ci) sta allontanando sempre più, ma, come peraltro Debord aveva già candidamente immaginato,[45] con il digitale, soprattutto in video. Nella fagocitante Youtube, e in internet in generale, sono migliaia i brevi video che adottano la tecnica di Vienet, di sostituzione audio ad un video più o meno riconoscibile (film, intervista, ecc.), ma nonostante la facilità distributiva di tale materiale (impensabile, chiaramente, negli anni Sessanta) sono mediamente vuote parodie, solo occasionalmente con tematiche politiche, che come spiegavano Debord e Wolman nel loro *vademecum*, così "per semplice rovesciamento" risultano quelle dall'esito "più immediato e [...] meno efficace."[46] La disunità e il solipsismo di chi li produce e diffonde le rende, per lo più, innocue prove tecniche di una idea deideologizzata, ossia ingoiata da quel concetto di spettacolarizzazione della vita contro cui remavano i signori di cui abbiamo parlato finora. La forma basica la si trova negli innumerevoli *fake trailers* di prodotti (filmici) inesistenti ma creati in perfetta "sintonia" con gli standard di quelli ufficiali: fenomeno per cui persino *La repubblica online* ha euforicamente dedicato uno spazio, con tanto di *samples* dei "finti trailer dei film più famosi, dove un dramma si può trasformare in commedia, e viceversa."[47] L'ammicco ironico regna sovrano. Ma qui siamo già usciti dai confini italiani, siamo nell'extra-territorialità del virtuale. Ultima telegrafica nota allora su di un altro *détournement à la page* in questo momento: la falsa pubblicità o contro pubblicità, che nella sua più perfetta incarnazione si trova nelle pagine della rivista canadese *Adbusters*. La logica è simile a quella dei *trailers*, ma stavolta l'idea che la muove è quella anti-corporativista e anti-consumista, e viene applicata soprattutto a livello grafico con il ritocco di famosi poster e reclame che auto-ironizzano sul prodotto rappresentato. Nata nel 1989, *Adbusters* promuove quelle che potrebbero essere incarnazioni situazioniste, e

che nascono proprio dal *détournement* (e altre tecniche dell'I.S. come la deriva) chiamate *Culture-Jamming*, dove la scrittura (vandalica) di manifesti pubblicitari—spesso con *balloons* simili a quelli qui incontrati finora (ne esiste anche una modesta derivazione italiana)—[48] gli scioperi dell'acquisto, i digiuni di televisione e i raduni improvvisati in centri commerciali con l'obiettivo di non spendere, sono da guardare, sconsolatamente, più come una generica forma di protesta *no global*, non esente da un certo "egocentrismo dell'anonimo," che come l'espressione organizzata di una profonda ristrutturazione socio-politica. Superficie senza prospettiva.

E il Sessantotto, allora? Pensiamo ad uno *snapshot* di celebrazioni e diffamazioni di tal fenomeno storico, che abbondano e abbonderanno, disegnamoci un bel *balloon* e scriviamoci dentro questa citazione, proprio da Simonetti:

> Il "sogno di maggio" si era trasformato in un "delirio" di cui si ricordava con "simpatia" un solo slogan coniato in qualche ufficio della "disinformazione:" "L'immaginazione al potere." È il caso di aggiungere che il potere non si delega a nessuno, ma va soppresso, e che l'immaginazione dà i suoi frutti solo se impiegata—accanto alla passione—nell'avventura della vita corrente?[49]

Note

1. Balestrini, Nanni e Primo Moroni. *L'orda d'oro 1968-1977*. Milano: Feltrinelli, 1997. 124.

2. Balestrini Moroni 127.

3. Debord, Guy e Gil Wolman. "Istruzioni per l'uso del détournement." *Potlatch. Bollettino dell'Internazionale lettrista 1954-57*. Torino: Nautilus, 1999. 107.

4. Debord Wolman 107.

5. Debord Wolman 109.

6. "Il basso costo dei suoi prodotti è l'artiglieria pesante con cui sbrecciare tutte le muraglie cinesi dell'intelligenza. Ecco un reale mezzo d'insegnamento artistico proletario, il primo abbozzo di un comunismo letterario" (Debord Wolman 110).

7. Debord Wolman 110.

8. Debord Wolman 107.

9. Hutcheon, ad esempio, avvisa quanto tipica del postmoderno sia la convivenza fra un "ironic rapture with the past," e il "paradox at the heart of that 'post:' irony does not indeed mark the difference from the past, but the intertextual echoing simultaneously works to affirm—textually and hermeneutically—the connection with the past." Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism*. New York-London: Routledge, 1988. 125.

10. Perniola, Mario. *I situazionisti*. Roma: Castelvecchi, 1998. 21.

11. Così chiudono il loro articolo: "I procedimenti che abbiamo sommariamente trattato qui non sono presentati come un'invenzione che apparterrebbe a noi, ma al contrario come una pratica assai comunemente diffusa che noi ci proponiamo di rendere sistematica" (Debord Wolman 113).

12. Debord Wolman 110. Lucidamente assai, i due autori si soffermano sulle potenzialità filmiche della pratica: "I poteri del cinema sono così estesi e l'assenza di coordinazione di questi poteri è così flagrante che quasi tutti i film che oltrepassano la miserabile media possono alimentare infinite polemiche fra diversi spettatori o critici" (Debord Wolman 111). Di fatto, oltre ai notissimi film debordiani, costruiti con materiale filmico d'archivio cui è sovrapposta una voce off che recita *adagi* situazionisti, val la pena menzionare i due lavori di "doppiaggio" di René Viénet. Il primo, *La Dialectique Peut-Elle Casser Des Briques?* (1973) utilizza un vecchio *flick* di arti marziali per ritrarre, a colpi di karate, la lotta fra proletariato e borghesia, dove si infieriscono, oltre a cazzotti e calci, citazioni da Marx, Bakunin, Reich, ecc. Il secondo, *The Girls of Kamare* (1974) più debole ideologicamente, ricicla un *soft-core* giapponese e si avvale anche, oltre che delle solite citazioni, di filmati girati per l'occasione da Vienet stesso, mettendo in scena una rivolta studentesca all'interno di un rigido collegio nipponico, che richiama, chiaramente, al maggio universitario francese. In ambito italiano la cosa più vicina ad un *détournement* filmico è il mediometraggio *La verifica incerta* che Alberto Grifi e Gianfranco Baruchello "girano" nel 1964, che consiste nella sequenza, montata ritmicamente e per associazione, di pezzi di scarto (e no) di una cinquantina di mega produzioni statunitensi degli anni Quaranta e Cinquanta.

13. Ancora dal decalogo debord-wolmaniano: "Le deformazioni introdotte negli elementi soggetti a *détournement* devono tendere a semplificarsi all'estremo, dato che forza principale di un *détournement* è in funzione diretta del suo riconoscimento, consapevole o oscuro, da parte della memoria" (Debord Wolman 109).

14. "L'umanità, che in Omero era uno spettacolo per gli dei dell'Olimpo, ora lo è diventata per se stessa. La sua autoestraniazione ha raggiunto un grado

che le permette di vivere il proprio annientamento come un godimento estetico di prim'ordine." Benjamin, Walter. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica.* Torino: Einaudi, 1991. 48.

15. Per un primissimo approccio si possono consultare le parti dedicate a tale movimento all'interno dei libri: Vetri, Lucio. *Letteratura e Caos. Poetiche della neo-avanguardia italiana degli Sessanta.* Milano: Mursia, 1992. Specificamente il capitolo "La poesia tecnologica" (132-139); Barilli, Renato. *La neoavanguardia italiana. Dalla nascita del "Verri" alla fine di "Quindici."* Bologna: Il Mulino, 1995. Specificamente il capitolo "Il gruppo 70," (268-278).

16. Di dovere citare nella lunga lista dei poeti visivi "fiorentini" che aderirono al Gruppo 70, il super prolifico Eugenio Miccini, e poi, almeno, Lucia Marcucci, Luciano Ori e Michele Perfetti.

17. Pignotti, Lamberto. "Arte e tecnologia." *Istruzioni per l'uso degli ultimi modelli di poesia.* Milano: Lerici, 1968. 87.

18. Pignotti, "Arte" 86.

19. Pignotti, "Arte" 87.

20. Pignotti, Lamberto. "Poesia da vedere e pittura da leggere." *Istruzioni per l'uso degli ultimi modelli di poesia.* 120.

21. Pignotti, "Poesia" 120.

22. "Non è la 'fine dell'avanguardia.' Tutt'altro: è la situazione stessa che è d'avanguardia." Pignotti, "Poesia" 120.

23. Debord, Guy. "Il Détournement come negazione e come preludio. Internazionale Situazionista 3 (1959)." *Internazionale Situazionista 1958-69.* Torino: Nautilus, 1994. 10.

24. Pignotti infatti spiega come i "modelli" sui cui operare "contro" siano principalmente tre (sia per lui che per i compagni di ventura): la copertina dei rotocalchi, l'avviso pubblicitario e il fumetto a cui corrispondono appunto controrotocalchi, contropubblicità, controfumetti (si veda "Formazione del messaggio e lettura della poesia visiva in Pignotti," *Istruzioni,* 147-153.). È alquanto improbabile che ci sia stata una influenza diretta dei situazionisti sulle idee del Gruppo 70, data la scarsa circolazione di materiale debordiano in Italia a quell'altezza. Ciononostante, giova rammentare che un altro gruppo orbitante intorno alla neoavanguardia ufficiale, quello dei napoletani delle riviste *Documento Sud* (e poi *Linea Sud*) citava, seppur occasionalmente e tardamente (dagli anni Settanta) il pensiero situazionista.

25. Bonfiglioli, Pietro. "Il linguaggio che inverte i segni." *Lamberto Pignotti.* Bologna: Quaderni del Verri, 1976. 106.

26. Nel *balloon* si legge: "Il 28 settembre 1964, saranno cento anni che abbiamo fondato l'internazionale situazionista. Comincia a prendere forma!"

Nel *box*: "I piacere permessi, diciamolo, si possono paragonare ai piaceri che riuniscono ad attrattive ben più piccanti quelle senza prezzo della rottura dei freni sociali e del rovesciamento di tutte le leggi?"

27. Dorfels, Gillo. "Una nuova dimensione semantica." *Lamberto Pignotti*. 119-120.

28. Khayati, Mustapha. "Le parole prigioniere (prefazione ad un dizionario situazionista). Internazionale Situazionista 10 (1966)." *Internazionale Situazionista 1958-69*. Torino: Nautilus, 1994. 51. Khayati è, con tutta probabilità, l'autore dell'anonimo pamphlet *Della miseria nell'ambiente studentesco*, distribuito nel 1966 durante le contestazioni all'Università di Strasburgo, che come recita una recente riedizione "fu il testo su cui si svilupparono nell'ambiente studentesco le idee e le pratiche che sfociarono nel 1968 in quel vasto movimento di rivolta che prenderà il nome di Maggio francese." Torino: Nautilus, 1995.

29. Accame, Vincenzo. *Il segno poetico*. Milano: Edizioni d'arte Zarathustra-Spirali, 1981. 94.

30. Così ancora Khayati, citando a sua volta: "'Le idee migliorano'—dice Lautréamont—'il senso delle parole ne partecipa. Il plagio è necessario. Il progresso lo implica. Stringe da presso la frase di un autore, si serve delle sue espressioni, cancella l'idea falsa, la sostituisce con quella giusta.'" Khayati. "Parole" 51.

31. Debord Wolman 108. Infatti, così fecero i situazionisti. In molte delle loro pubblicazioni, si trovano riproduzioni non modificate di reclame, emblematiche "in sé." Nell'*Internazionale situazionista* n.1 italiana ad esempio, sono riportate una pubblicità di macchine fotografiche sovietiche con lo slogan "Facciamo la rivoluzione? ...Quella dei prezzi, sì." e quella dell'elaboratore di dati Honeywell la cui raccapricciante *catchphrase* suona "Siate d'accordo con chi domina il mondo: l'automazione."

32. Martin, J.V.; Strijbosch, J.; Vaneigem, R.; Vienet, R. "Risposta ad un'inchiesta del centro d'arte socio-sperimentale. Internazionale Situazionista 9 (1964)." *Internazionale Situazionista 1958-69*. Torino: Nautilus, 1994. 44.

33. "All'inizio di ottobre del 1967 l'ala più intellettuale dell'ormai defunta Onda Verde [gruppo milanese filo-hippy nato nel 1966] porta a termine il progetto di 'S' [...], dopo qualche giorno vengono diffusi in tutte le scuole milanesi volantini che annunciano l'uscita di 'Situazionismo.' Ne è direttore Carlo Oliva [...] Fin dal primo numero i redattori criticano lo spettacolo offerto dai partiti [...]. Il punto forte è il recupero del senso ludico, che il gruppetto pratica con irriverenza consumistica, puntando il dito sullo spettacolo delle merci [...]." Echaurren, Pablo; Salaris, Claudia. *Controcultura in Italia 1967-1977*. Torino: Bollati Boringhieri, 1999. 73-74. Impossibilitati dal prendere visione

della rivista, riportiamo, per quel che riguarda il *détournement*, la seguente descrizione: "il secondo numero di 'S' [comprende] titoli ottenuti con collage di lettere, *détournement* d'immagini e fotografie, false pubblicità, alternanza di testo stampato in linotype, dattiloscritto o riportato direttamente col pennarello" (Echaurren Salaris 77).

34. Un quadro caravaggesco, con slogan situazionista ("Lo sviluppo stesso della società di classe fino alla organizzazione spettacolare della non-vita porta il progetto rivoluzionario a divenire visibilmente ciò che era già essenzialmente"), mostra "l'aggressione del proletariato (un giovane armato di coltello) alla storia (un donna nuda riversa su di un letto)" e serve da illustrazione al famoso scritto *Banalità di base* di Raul Vaneigem. I situazionisti italiani lo ripubblicarono sul bollettino in durissima polemica con l'edizione in volume, uscita da De Donato alcuni mesi prima, rea di contenere "errori," "menzogne" e "contraffazioni" (incluso la clamorosa svista sul cognome dell'autore che da Vaneigem diventa Vaneigam) e di essere stata lasciata nelle mani di un traduttore che "è indiscutibilmente incapace di comprendere ciò che legge." Anonimo. *Internazionale situazionista* 1 (1969). 108-109.

35. "[...] Lo stile aforistico e violento richiama direttamente la lezione di Debord." Echaurren Salaris 182.

36. Vergine, Lea. *Attraverso l'arte. Pratica politica/pagare il '68*. Roma: Arcana, 1976. xvi.

37. Anonimo. "Informazioni situazioniste." Internazionale Situazionista 8 (1963)." *Internazionale Situazionista 1958-69*. Torino: Nautilus, 1994. 70.

38. Barbieri, Daniele. *Nel corso del testo. Una teoria della tensione e del ritmo*. Milano: Bompiani, 2004. 146.

39. Oltre a frequenti rovesciamenti come quello che si può leggere nella figura riportata, da segnalare, come specimen tra i tanti possibili, la chiusura della prima parte di un libro che la fascetta editoriale descrive come "la resa dei conti con il Sessantotto:" "la forma del non-vero è così un'interpretazione strutturale del reale: niente di quello che la forma di spettacolo mostra è vero, non perché non possa essere vero, ma perché lo mostra." Simonetti, Gianni Emilio. *L'agonia e i suoi sarti. 1968-1998. Le ragioni dell'assalto e quelle della resa*. Roma: DeriveApprodi, 1998. 54. A livello internazionale si prende ad esempio il titolo di un pamphlet della sezione inglese dell'I.S. scritto nel 1967: *The Revolution of Modern Art, and the Modern Art of Revolution*.

40. A questa fase appartengono soprattutto i *détournement* stampati su due riviste dirette da Simonetti, *Hit* (di cui escono, fra il 1970 e il 1972, tre fascicoli) e il giornale-murale *Robinud* (quattro numeri usciti nel 1973). Da rilevare, come sintomatica curiosità, per quanto detto a proposito dell'opera di Pignotti con

l'incitazione marxiana, che "sul secondo [*Robinud*], accanto al titolo figura lo slogan del manifesto dei comunisti, ma in forma modificata,'Teppisti di tutto il mondo, unitevi!' Echaurren Salaris 182.

41. Echaurren Salaris 180.

42. Così Simonetti in un'intervista del 1973: "Perché ricorre[re] ai fumetti? Per il *détournement* della realtà. Tra eversione e cultura la società sceglie la cultura; mettendo Hegel in bocca a Tex Willer l'irritazione è molto grossa... Per affrontare il livello culturale degli affari del mondo è molto importante ricollocare nella sua orbita il concetto stesso di cultura. Oggi cultura significa prendere coscienza della propria miseria. Quella che una volta si chiamava rivoluzione è già intorno a noi. La cultura non ha ancora avuto il suo momento di irruzione sulla realtà, è sempre vissuta a un livello spettacolare..." (Vergine 22).

43. Echaurren Salaris 180.

44. Simonetti, Gianni Emilio. *Zuppa e pan bagnato: la nozione di détournement*. Genova: Libreria Sileno, 1974. 6.

45. "Evidentemente è nel campo cinematografico che il *détournement* può attingere alla sua massima efficacia, e indubbiamente, per chi se ne preoccupi, alla sua massima bellezza" (Debord Wolman 111). Si noti già lo scetticismo debordiano verso la facile tentazione di farsi guidare da risultati estetici e non politici, quasi connaturata alle immagini in movimento.

46. Debord Wolman 109.

47. 21 settembre 2007 <tv.repubblica.it/home_page.php?playmode=player&cont_id=12766>. Tutt'altra idea aveva Debord quando proponeva di "riscrivere" le didascalie di *Birth of a Nation* di D.W. Griffith, mantenendone le qualità tecniche di montaggio, "distruggendo" un film apertamente razzista, con l'"aiuto di una colonna sonora che potrebbe farne una potente denuncia degli orrori della guerra imperialista e delle attività del Ku-Klux-Klan che, come è noto, negli Stati Uniti attualmente proseguono" (Debord Wolman 111).

48. http://www.progettobolla.com.

49. Simonetti, Gianni Emilio. "Nota alla seconda edizione." *...ma l'amor mio non muore*. Roma: DeriveApprodi-Castelvecchi, 1997. 1.

Politics and Gender

Non ci sono risposte compagno Gramsci... non ancora alle tue domande. Soggettività e differenza sessuale: un dialogo tra Adele Cambria e Antonio Gramsci.

Andrea Righi
Cornell University

> Fu una piccola sala di Roma ad ospitare la prima conferenza delle donne comuniste. Gramsci passeggiava lentamente tra quelle prime militanti, citava il pensiero di Lenin: "senza la partecipazione della grande maggioranza delle donne la rivoluzione sociale non è possibile"
>
> —C. Ravera.

> La moderna famiglia singola è fondata sulla schiavitù domestica della donna, aperta o mascherata
>
> —F. Engels.

Nel 1977, durante la discussione parlamentare sulla futura legge 194 sull'interruzione di gravidanza, l'onorevole Guido Bernardi, deputato della Democrazia Cristiana, citò inaspettatamente un passo dei *Quaderni dal carcere* di Antonio Gramsci. Secondo Bernardi, "in nome della civiltà operaia," Gramsci aveva sostenuto un modello oraziano delle relazioni tra i sessi, basato sul contenimento e la repressione della sessualità.[1] Il parlamentare si riferiva alla famosa nota sulla "Venerem Facilem Parabilemque," cioè la moglie pronta e disponibile a soddisfare i bisogni sessuali del contadino di ritorno da una estenuante giornata lavorativa nei campi, che Gramsci prevedeva affermarsi nella nascente società fordista.[2] Quella di Bernardi era al più una goffa strumentalizzazione, tuttavia mirava a ricordare ad una parte dei deputati della sinistra ufficiale che fino a pochi anni prima le loro posizioni su questioni come divorzio e aborto non erano molto differenti dalle sue.[3] Erano state le nuove generazioni protagoniste delle lotte politiche cominciate nel '68 e proseguite con la lunga onda rivoluzionaria

degli anni settanta che avevano *imposto* una nuova agenda politica, o quantomeno alcuni punti avanzati di rinnovamento politico-sociale ai partiti e ai suoi quadri dirigenti.

Questa nuova agenda fu il frutto della critica serrata che il movimento produsse nella sua lotta. Critica che non riguardò soltanto la ribellione contro una morale sessuale sessuofoba, ma che investì anche un altro pilastro della società del tempo. Per citare ancora una volta Gramsci, si trattava dell'insistenza sulla *bontà* del carattere Taylorista della produzione moderna emerso dai *Quaderni dal carcere* che il Partito Comunista, nell'emergenza della ricostruzione post-bellica, aveva trasformato in un dogma assoluto.[4] Questo perché, per il movimento, la *critica* verso l'etica del lavoro e del sacrificio professata dai padri, era complementare ad un generalizzato "rifiuto di forme tradizionali di subalternità e [alla] ripulsa di distinzioni gerarchiche e sociali anacronistiche."[5] L'idea che il lavoro portasse all'emancipazione dell'uomo/donna si era frantumata infatti sotto il peso di rapporti sociali ingessati e dello sfruttamento operaio (femminile e maschile) che aveva sostenuto il miracolo economico italiano. Contemporaneamente una scuola non attrezzata ad una utenza di massa, e ancora chiusa nell'autoritarismo che riproduceva divisioni di classe, tradiva quotidianamente le aspirazioni degli studenti.

Rapporto uomo/donna e produzione/forza lavoro: due punti qualificanti della teoria rivoluzionaria gramsciana, o almeno del Gramsci togliattiano che aveva formato la generazione politica del dopoguerra, sembravano essere epidermicamente inaccettabili per il movimento. Eppure sta nel ritorno ad uno studio critico di Gramsci slegato dal "nodo" del partito, uno dei risultati più interessanti e coraggiosi proprio di quel femminismo italiano che attraversava, senza esserne limitato, la mobilitazione di massa che inizia con il '68 italiano.[6] Mi riferisco in particolare al lavoro di Adele Cambria (Reggio Calabria, 1931) intitolato *Amore come rivoluzione* (1976), opera che si articola in due parti distinte, ma complementari.[7] La prima, che citerò usando il titolo complessivo del volume, consta di un lungo apparato epistolare con annotazioni che vivisezionano i rapporti tra Gramsci, sua moglie e le due cognate. La seconda include invece il testo teatrale che ne è stato tratto, e all'occorrenza vi farò riferimento utilizzando il titolo dell'opera teatrale: *Nonostante Gramsci*.

In questo saggio vorrei mettere in dialogo la ricerca di Adele Cambria (mi limiterò principalmente all'apparato critico) e il pensiero gramsciano, cercando di cogliere una continuità teorica che lega

direttamente la riflessione del rivoluzionario italiano con le generazioni che, in un contesto mutato, quella rivoluzione la stavano attuando. Vorrei anzi sostenere che alcuni spunti proposti da Gramsci nella forma grezza ed epigrammatica dei *Quaderni* giungono storicamente a maturazione nella riflessione femminista. Questo sulla scorta di una considerazione generale che vede nella rivoluzione d'ottobre del 1917 e nelle repubbliche operaie sorte in varie parti dell'occidente (Ungheria, Olanda, Germania e in Italia, e particolarmente la Torino di Gramsci durante il biennio 1919-1920) la prima tappa di una rivoluzione contro il capitale che ebbe la sua seconda fase nel maggio del 1968, e che nel contesto italiano si protrasse fino alla seconda metà degli anni settanta.[8]

Procederò quindi affrontando quattro nuclei problematici che emergono nel lavoro menzionato. I punti sono: la svalorizzazione della donna, il patriarcato come sistema che preclude la realizzazione di una soggettività femminile e la variante *primariamente* femminile del plusvalore; infine parlerò dell'elaborazione di un sapere, su base pratica, delle soggettività subordinate che Gramsci aveva sviluppato a partire dal movimento operaio e che il femminismo rifonda invece a partire dalla differenza sessuale.

Bucare la svalorizzazione secolare della donna

Non è questo il luogo per riassumere l'impatto del femminismo sulla grande mobilitazione sociale del '68, certo è che in esso vi ha trovato un ambiente fertile essendone però, allo stesso tempo, anche una forza *critica* fondamentale. Le teorie e le pratiche del movimento e del suo partito politico, quella che verrà chiamata la Nuova Sinistra, attinsero infatti a piene mani dall'anti-autoritarismo e dall'anti-istituzionalismo che gruppi come il Demau (Demistificazione autoritarismo patriarcale) avevano sviluppato già a partire dal 1963.[9] Nel movimento poi, oltre allo spontaneo fermento sociale, il bisogno di un'analisi critica delle forme di dominio trovava valide coordinate teoriche proprio nello scavo "archeologico" che il femminismo attuava per smontare i dispositivi dell'ordine patriarcale.[10] Fino a quando, insomma, il femminismo riuscì a dialogare con il movimento operaio e studentesco ci fu scambio dialettico. Quando poi fu palese che, nelle assemblee e nei gruppi di lavoro, le donne si erano semplicemente trasformate da "angeli del focolare" ad "angeli del ciclostile," le strade si separarono.[11]

Ma per venire allo specifico contributo dell'opera in questione, dal punto di vista cronologico il lavoro teatrale *Nonostante Gramsci* nasce nel

pieno delle lotte operaie e studentesche e in un momento molto fertile per il femminismo. Coincide, almeno nella sua ultimazione e messa in scena, con un periodo, il biennio 1974-1975, fortemente espansivo. Si è parlato a questo proposito della nascita di un più ampio "Movimento delle donne" che, anche grazie alla battaglia per il referendum sull'aborto, allarga i propri confini stringendo alleanze con soggetti non propriamente femministi e contamina poi ampi settori sindacali e partitici.[12] Il 1976, anno della pubblicazione del testo, è invece il vero e proprio *annus mirabilis* del femminismo e dei movimenti sociali della lunga ondata rivoluzionaria.[13] Oltre alla nascita di nuovi gruppi che portano alla ribalta (e in conflitto con le vecchie) una nuova generazione di femministe, giungono a maturazione quei processi di creazione di luoghi di contropotere politico messi in moto dal '68. Dai settori che avevano guidato la mobilitazione sociale otto anni prima, cioè quello "operaio e studentesco, vennero messi in discussione i principi stessi della rappresentanza politica, mentre territori quali le fabbriche, le scuole, le università e gli stessi quartieri divennero luogo di uno scontro politico ed insieme esercizio di potere."[14] Solo la durissima repressione dell'aprile dell'anno seguente metterà il bavaglio a questa lunga ondata rivoluzionaria.[15]

Direi che la premessa alla trasformazione dei centri di potere dello stato-nazione in centri di contropotere venga approfondita in maniera esaustiva proprio dalla ricerca femminista. Infatti, a monte, prima della lotta politica per il controllo degli spazi pubblici, stava una realtà da sempre dimenticata: il privato. Per il femminismo *il privato* è già sostanzialmente *politico*, proprio perché è a partire dalla sfera domestica che la soggettività femminile viene catturata dal dominio patriarcale. Nel privato della casa si compie la vicenda politica della sua subordinazione e/o resistenza, mentre quella maschile, sia essa vicenda di dominio o di sottomissione, accade sempre fuori, nello spazio pubblico della vita associata. Se la donna vive nel privato, l'uomo ci torna per riposarsi, per prendere fiato dalla sua avventura nel pubblico.[16] La differenza assiologica tra le due sfere, benché costruita storicamente, appare come un dato di fatto anche nella critica letteraria: il privato è sinonimo di pettegolezzo (disvalore femminile), il pubblico è l'ambito delle gesta da tramandare (valore maschile).

La ricerca di Adele Cambria colpisce il cuore di questa svalorizzazione e ne capovolge il senso. Il primo apporto del lavoro è proprio di tipo critico-filologico. Si leggevano (e purtroppo si continuano a leggere) le lettere di Gramsci senza sapere nulla delle risposte che

riceveva. Queste *altre* carte erano rimaste inedite, coperte dalla polvere degli archivi dell'Instituto Gramsci di Roma, perché, dicevano i critici, erano lettere che "parla[va]no soltanto di marmellata e bambini. Insignificanti."[17] Disseppellire invece le parole delle interlocutrici di Gramsci restituisce alle *Lettere dal carcere* la loro dimensione dialogica reale.[18] Ma il valore aggiunto della prospettiva femminista sta anche nel disseppellire le storie delle autrici di quelle lettere, cioè quelle "biografie che rimanevano storia individuale," quindi inutilizzabili perché sottratte a "quella storia collettiva, patrimonio comune, dal quale le donne" avrebbero magari potuto "attingere… per disegnare i propri percorsi di vita."[19]

C'è poi l'elemento propriamente singolare, che riguarda i personaggi storici, cioè "le ragioni *delle donne*." E qui sorgono domande interessanti. Perché Gramsci dopo essere stato condannato a venti anni di carcere da Mussolini, fu praticamente abbandonato dalla moglie Giulia, e quale è stata la natura dell'apporto dato dalla cognata di Gramsci, Tatiana, che non solo trasse in salvo i quaderni, ma "garantì la sopravvivenza addirittura fisica dell'uomo"?[20] E quale poi il ruolo dell'altra cognata, Eugenia, che praticamente crebbe i figli di Gramsci in Russia?

Queste figure riemergono per raccontare la loro parte nella vicenda tragica dell'imprigionamento di Gramsci e della sua morte nelle carceri fasciste. Attraverso il lavoro di scavo documentario che precede l'opera teatrale, si ricostruisce il vissuto sentimentale, le relazioni interpersonali di questo nucleo familiare decentrando per una volta, lo sguardo dalle pene e dai sacrifici del rivoluzionario per concentrarsi su quello delle donne. O meglio, comprendendo questo sguardo nel contesto più ampio di tutti i suoi partecipanti. Si tratta di una "biografia degli affetti" di quelle singole creature che davano consistenza, concretezza affettiva all'attività politica del rivoluzionario comunista.[21] Ma da questo affresco non emergono personaggi secondari, quanto figure autonome, soggetti silenziosi in perenne lotta con forze più grandi di loro. È quanto Adele Cambria chiama con estrema sintesi una "dialettica dei rapporti interpersonali tra colonizzati,"[22] cioè la ricostruzione delle dinamiche che si stabiliscono tra Giulia, Tania e Eugenia Schucht, tre donne cresciute secondo i modelli borghesi dell'epoca, in una famiglia russa di alto rango, ma in decadenza, nei tormentati anni della fine del regime zarista. Emerge così un affresco dei desideri e delle lotte per la propria realizzazione soggettiva di tre donne legate tutte, anche se in maniera diversa, ad un uomo che aveva dedicato la propria vita invece alla rivoluzione.

Partiamo da Eugenia, la prima a conoscere Gramsci nel 1922, presso il sanatorio di Serebrianyi Bor vicino Mosca, ed ad invaghirsene. Donna forte, in seguito segretaria della moglie di Lenin, chiamata "la vikinga" (era stata addestrata militarmente come fuciliera), ma anche lei prodotto di "una educazione romantica" che tendeva ad imprigionare la "affettività nella prospettiva matrimoniale." Tale educazione rispondeva ai dettami del padre, Apollo Schucht, ufficiale zarista avverso al regime e che per questo era stato mandato al confino in Siberia.[23] Così Teresa De Lauretis riassume i precetti tardoromantici del padre:

> a sense of duty toward the poor and dispossessed; contact with nature as a source of happiness, goodness, and personal fulfilment; the love of children idealized as a pure unspoiled manifestation of Good Nature; a sentimental attachment to Family as nest and shelter from the disorder and potential ranger of the outside world.[24]

Eugenia dunque, spinta verso questo ideale irraggiungibile e impossibilitata a "realizzarsi una propria vita affettiva autonoma" (e rifiutata da Gramsci) si maschilizza, diventando bolscevica e tutore intransigente di Giulia e dei figli di Gramsci.[25] Più vecchia di Eugenia, Tania, con l'incarcerazione dell'allora segretario del Partito Comunista, diventa invece la donna sostituto, doppione muliebre anche lei limitata, atrofizzata nella sua espressione autonoma ed individuante dell'amore a causa della morale e anche di Gramsci stesso, che era innamorato di Giulia e mai avrebbe accettato di riaccasarsi con la cognata.[26] Ed infine Giulia, la più "bella e femminile" delle tre sorelle. Lei subito restia al corteggiamento di Gramsci, ma che poi pare essere conquistata all'amore non dalla classica imposizione maschile, ma dalla sensibilità interiore di Antonio, e forse anche dal desiderio riflesso di Eugenia. Giulia però anche succube di Eugenia, dilaniata dalla lontananza del marito in prigione, dalla mancanza della concretezza del rapporto che Gramsci non poteva ricreare attraverso le sue lettere, o le storie che si ingegnava a scrivere per i figli. Giulia, la vera protagonista dell'opera, che scivola nel silenzio epistolare dovuto ai ricoveri ospedalieri per malattie mentali dove le praticano l'elettroshock. Mesi di buio confessati a fil di voce, a cui però Gramsci non vuole e non può credere.

Dinamiche di oppressione e repressione tipiche di una educazione di stampo patriarcale in cui come dice Adele Cambria "l'energia emotiva originaria della persona-donna... viene incanalata verso l'obiettivo della

"naturale" sottomissione all'uomo—o al pensiero maschile—e risulta alla fine lesiva dell'individualità, dell'autonomia, della piena espansione vitale della donna."[27] Si tratta insomma dell'amore romantico come promessa idealistica che consegna la donna alla contraddizione tra irrealtà del desiderio e matrimonio, e che Shulamith Firestone aveva individuato nel romanticismo come strumento pedagogico oppressivo.[28]

Dobbiamo però fare due annotazioni. La prima è quella che emerge riguardo il giudizio sul privato di Gramsci, ben diverso da quello su Apollo Schucht, come abbiamo detto tipica figura del padre borghese illuminato e amorevole, ma sempre convinto assertore di un certo modello di donna. Nella ricostruzione di Adele Cambria Gramsci invece, emerge come "personalità dominatrice più per ricchezza di impulsi intellettuali ed emotivi che per deliberata volontà di potere."[29] E dunque, come in rilievo, scorgiamo il primo elemento grazie a cui si apre un dialogo con la riflessione femminista: non è tanto la lucidità teorica marxista a neutralizzare il dominio del discorso patriarcale, ma la ricchezza del pensiero e la forza emotiva che Gramsci metteva in gioco.

La seconda riguarda invece le protagoniste femminili. La sottomissione ad imperativi esterni, la mutilazione imposta dai codici sociali, così come i modelli mistificanti che queste donne subiscono a partire dall'educazione, ne fanno vittime da cui in filigrana si può però leggere un riscatto. Nel dramma teatrale, è attraverso il contrappunto critico della voce contemporanea della Ragazza-femminista (personaggio che interviene utilizzando slogan, poesie che circolavano nel movimento e a volte citando anche testi teorici come quelli della femminista russa Aleksandra Kollontaj), che esse acquisiscono un ampio valore prospettico. A margine del discorso di Eugenia che convince Giulia a rimanere con i figli nella Russia comunista e non raggiungere Gramsci ancora libero (sarà un addio definitivo), la Ragazza chiosa:

> o donna "emancipata"
> che vorrei chiamare sorella
> e non posso
> perché la retorica maschile
> s'è mescolata al tuo sangue
> avido di scienza ed illuso
> di libertà...
> Tu parli come gli uomini
> come i grand'uomini parli

e non sai
che nessun popolo colonizzato è stato così diviso
e per tanto tempo
come le donne.[30]

Eugenia qui viene accusata di essere caduta nella falsa emancipazione che deriva dall'assumere posizioni di potere maschili e riprodurle sulle proprie sorelle, divise e colonizzate come un popolo sottomesso. Il processo di recupero della svalorizzazione femminile avviene non nell'assumere attitudini maschili, ma nella dialettica tra i comportamenti delle tre donne e i commenti, veri contro-canti, della Ragazza. Questi contro-canti, pregevoli per intensità ed espressione stilistica, assumono un valore didattico per il pubblico che, abituato alla celebrazione del martire Gramsci, si trova invece a scoprire gli affetti mutilati delle donne e vede riflessi nel dramma i problemi del presente. Nel testo critico, *Amore come rivoluzione*, è l'autrice ovviamente che si fa carico direttamente di assumere questo ruolo. Vediamone quindi le coordinate.

Patriarcato e Pluslavoro femminile

Sarebbe impossibile qui riassumere il discorso generale sul patriarcato. Ne riprendo invece solo alcuni fili che sono direttamente attinenti al lavoro di Adele Cambria per il dialogo che sto cercando di delineare con Gramsci. È nelle relazioni padre-figlie (e di riflesso madre figlie) che si indaga per dare conto delle formazioni di queste identità mutilate. L'incrocio tra ideologia borghese, ritorna qui il detto di Engels "la moderna famiglia singola è fondata sulla schiavitù domestica della donna,"[31] e il sostrato patriarcale, che non viene che scalfito, nonostante alcune conquiste sociali di inizio secolo, è la matrice di questa serie di contraddizioni insolubili.[32] Le sorelle Schucht sono anch'esse preda di questa ingabbiatura e nella loro relazione con Gramsci tali contraddizioni vengono a maturazione. Di Eugenia Schucht si è detto. Se Tatiana invece sceglie il compito (quasi) ripagante dell'abnegazione sacrificale, è certo quello di Giulia l'esito più disperato. Ecco come Adele Cambria enuclea questa dinamica:

> Tatiana è *presenza* quanto Giulia è *assenza*, è il *pieno* contrapposto al *vuoto*, ma la pienezza comunque relativa del suo rapporto con Gramsci la ottiene con il sacrificio, l'abnegazione … una situazione a cui Giulia, al contrario,

> ha tentato di resistere, pur non avendone i mezzi, e che ha finito per respingere, rifugiandosi nell'alternativa della malattia mentale.[33]

La resistenza di Giulia ne spiega il ruolo centrale per l'opera. Mentre Tatiana si sottomette al ruolo sacrificale, e ne trae in un certo senso "l'atroce-dolce diritto di *non vedere* la propria oppressione," Giulia invece, quella irriconciliabile situazione la vive sulla pelle fino alla malattia mentale e alla totale spersonalizzazione finale.[34] Adele Cambria chiude infatti la sua ricerca con un'ultima lettera di Giulia, datata 1964, che appare "campita sul rosso delle bandiere dei funerali di Togliatti."[35] Qui Giulia ritrae "l'uomo che ha amato" come una presenza mediata da una fredda aura iconografica: egli è ormai solo il "padre dei figli" o il "creatore del PCI."[36] Gramsci si è dissolto nella sua immagine pubblica, Giulia nei ricoveri dei sanatori sovietici.

Il patriarcato riproduce quindi un tipo di soggetto femminile determinato. Forse più che di soggetto dobbiamo parlare di oggetto, in quanto la caratteristica del patriarcato è proprio quella di sommergere la soggettività femminile nella sfera del naturale.[37] Le linee di questo sviluppo sono state messe in evidenza dalla critica femminista anche a partire dalla particolare rilettura del lavoro di Engels *L'origine della famiglia, della proprietà privata e dello Stato* (1884) e di J. S. Mill *La soggezione delle donne* (1869). La sconfitta della linea matriarcale si consuma in epoca classica e la "supremazia dell'uomo sulla donna" viene istituita come "principio naturale."[38] La donna viene imprigionata nella sfera privata di questa inferiorità intesa come passività/disponibilità, mentre come detto, la dimensione (pubblica) dell'attività e del progresso diventa il campo di battaglia dell'uomo. La riduzione della differenza sessuale ad una presunta inferiorità è dato storico, cioè porta il marchio di una usurpazione storica, ma esso viene poi sostanziato e perpetuato come un dato di fatto scientifico. La *differenza* biologica viene così rappresentata come *inferiorità* biologica, quando in realtà è sottomissione storica. Ecco quindi l'identificazione tra donna e natura, principio teorico su cui si basa "l'azzeramento della sua soggettività" che struttura l'ordine simbolico patriarcale.[39] Perché se la donna è la controparte *naturale* dell'uomo, allora ella diventa immediatamente oggetto di cui l'uomo dispone più o meno direttamente per i propri bisogni.

La de-soggettivizzazione femminile preesiste al capitalismo, ma nella società capitalista, essa si declina in modi sempre più pervasivi mano a

mano che cresce la dipendenza dei nuclei familiari rispetto al lavoro salariato (cioè con l'intensificarsi dell'inurbamento e dell'abbandono della realtà pre-industriale basata su un'economia di auto-sussistenza). Il ruolo subordinato della donna ora si configura non solo tramite il tradizionale mantenimento della *domus* e il soddisfacimento di "un certo volume di bisogni storicamente variabili" per la famiglia, ma anche, e soprattutto, con la riproduzione della forza lavoro e dell'impiego nel mercato del lavoro.[40] Ed è qui che il femminismo coglie sul vivo un punto cieco della teoria marxista: il *pluslavoro* come categoria *primariamente femminile* e solo in seguito maschile.

Per riassumere in modo schematico quanto afferma Adele Cambria a questo proposito, ricordiamo che secondo Marx il plusvalore è generato dalla quantità di lavoro estorta (non pagata) dal capitalista al lavoratore (quantità di lavoro che genera poi il cosiddetto plusvalore). Se dunque pensiamo al lavoro della donna che si prende carico del benessere psicofisico del marito e di "generare altri individui che abbiano la sua stessa capacità di lavorare," nonché di mantenerli fino al raggiungimento dell'età lavorativa, non si può non concludere che quello della donna è *tutto* lavoro non-retribuito, cioè pluslavoro.[41] Si parla così di un "doppio sfruttamento" della donna: come produttrice di valore (quando questa è impiegata e lavora sotto salario) e come riproduttrice di forza lavoro (quando compie il ruolo domestico).[42]

Contro questo processo di de-soggettivizzazione Giulia si rivela per la "profonda e tuttavia gracile volontà di rivolta... la più contemporanea delle Schucht."[43] Adele Cambria si sofferma su un episodio in particolare, quando cioè Giulia rifiuta del denaro che Gramsci aveva ottenuto come indennità giornalistica e aveva provveduto a farle avere tramite una persona di fiducia in Russia. In questo rifiuto istintivo, apparentemente irrazionale (la famiglia era in difficoltà e stava facendo debiti) Adele Cambria legge "un modo, non chiarito probabilmente neppure a se stessa, di rifiutare legittimazione ad una paternità astratta."[44] Con "paternità astratta" si intende un ruolo di puro tutore economico che, nel patriarcato, il padre esercita almeno fino a quando i figli non entrano in maniera attiva nella vita sociale. Qui sta anche la forza della battaglia femminista per lo sviluppo di uno stato sociale più avanzato, che socializzi la maternità, cioè che metta la donna "in grado di scegliere liberamente se farsi madre a tempo pieno oppure no."[45]

Il benessere sociale, cioè l'acquisizione di diritti e strutture di supporto a carico della collettività (e non del singolo), è il terreno di lotta

dove i movimenti sociali femministi disputano passo dopo passo una parziale ricompensa del pluslavoro. Come dice Alisa Del Re la lotta per la "appropriazione di spazi di libertà... è soprattutto il momento in cui lo sfruttamento del lavoro di riproduzione diventa sociale e misurabile, quindi possibile oggetto di contrattazione."[46] Gran parte dei servizi, dei diritti e delle tutele dello stato sociale italiano ora in via di smantellamento, sono stati ottenuti appunto con i movimenti sociali degli anni sessanta e settanta—legge sul divorzio, legge sull'aborto, statuto dei lavoratori e decreti delegati per le scuole ne rappresentano le vittorie simboliche.[47]

Ma per tornare al testo in questione, notiamo che Adele Cambria sottolinea che "l'impossibilità di farsi totalmente padre" di Gramsci fu dovuta alle prigioni fasciste, e che anzi da questa situazione, nelle lunghe ore di riflessione e dolore per la separazione, egli giunge a punti avanzati di comprensione del problema. Formula già in maniera embrionale quella che verrà definita dal femminismo l'aporia dell'ascetismo rivoluzionario, in cui l'universalità di intenti della militanza entra in contraddizione con i costi emotivi e personali della lotta. Gramsci parla in questo senso di egoismo, non "quello che consiste nel far servire gli altri da strumento per il proprio benessere e la propria felicità," di questo in tutta onestà lui non si sentiva colpevole, quanto dell'egoismo verso i figli e la moglie. Così conclude amaramente che "si scopre magari che si può sembrare egoisti proprio a quelli cui meno si era pensato di poterlo sembrare." L'errore allora sarà una debolezza, "la debolezza di non aver saputo osare di restare soli" di automutilarsi, di consacrarsi alla rivoluzione.[48] Certo questo è un Gramsci fiaccato dalla prigione, leader di un partito ridotto all'osso dagli arresti, dalle uccisioni e dalle tensioni interne. Anni prima invece, innamorandosi di Giulia aveva visto l'amore come una forza arricchente anche nella prospettiva rivoluzionaria.

Sessualità e rapporti di genere in Gramsci: un excursus

Il femminismo italiano ottocentesco si era caratterizzato, soprattutto nella persona di Anna Maria Mozzoni, per una forte spinta egualitaria seguendo in questo le migliori tradizioni suffragiste anglosassoni. A detta di Franca Pieroni Bortolotti invece, nel movimento femminile organico al Partito Socialista, lo sforzo verso l'approvazione di leggi egualitarie era discontinuo, nonostante che in una personalità come Anna Kuliscioff la lotta politica in questo campo restasse sempre "intern[a] ad una visone sostanzialmente emancipatrice."[49] La contraddizione di fondo con il

femminismo egualitario risiedeva infatti, nell'idea che, per i socialisti, il primo chiedeva cambiamenti formali che non uscivano dall'ordine di domino fondamentalmente borghese. Tuttavia questo pensiero, che cadeva a metà tra il gesto sprezzante e la fiducia cieca nella rivoluzione che il collasso imminente del capitalismo avrebbe portato, fu spesso all'origine di compromessi e vere e proprie prese di posizione regressive. La stessa Franca Pieroni Bortolotti ricorda ad esempio, che erano sostanzialmente due le impostazioni di base che attraversavano il partito, indipendentemente dalla appartenenza alle correnti massimaliste o riformiste:

> da un lato, coloro che, di fronte ai problemi aperti dal lavoro delle donne nelle fabbriche e alla "concorrenza" del sottosalario, risposero negando che le donne avessero minori bisogni degli uomini (come negavano che gli operai avessero "minori bisogni" dei borghesi) e mantennero aperta la prospettiva della parità del salario; dall'altro, coloro che cercarono di allontanare le donne dalle fabbriche, giustificando con la diversità dei compiti naturali le distinzioni sociali.[50]

Proprio la *frattura di classe* come istanza radicale e irrevocabile (nessuno doveva vivere del lavoro altrui) era l'elemento discriminante che invece una generazione di giovani socialisti, Gramsci in primis, avrebbe portato dentro il partito nuovo (il Partito Comunista d'Italia nato dalla scissione del 1921) seguendo i principi fortemente egualitari del leninismo.[51] Il problema del sottosalario femminile ad esempio era posto come punto imprescindibile delle rivendicazioni comuniste, come chiariva Camilla Ravera sull'*Ordine Nuovo* del 21 Marzo del 1921.[52] E l'indipendenza economica diventerà infatti, uno dei due elementi fondanti che Gramsci metterà in luce nella sua breve riflessione sui rapporti di genere e sulla sessualità nei *Quaderni dal carcere*.

Certo il fascismo in Italia (ma anche lo stalinismo) e poi la guerra e la successiva ricostruzione di un paese in ginocchio oscurano parte di questi presupposti egualitari ed emancipativi nella memoria storica del paese. Da queste macerie erano invece almeno due gli elementi del pensiero gramsciano che il femminismo degli anni sessanta poteva disseppellire. Come abbiamo visto l'elemento emotivo fu il primo ad essere rilevato. L'altro elemento, cioè il superamento delle mistificazioni che negavano una soggettività femminile e la realizzazione autonoma, rimase

forse più in ombra a causa della lettura che ne diede lo stesso Gramsci in un contesto problematico come quello della sconfitta del movimento dei consigli operai del 1920 e dell'introduzione del fordismo.

Prima di arrivare ai *Quaderni dal carcere* (e all'affermazione sulla *venerem facilem parabilemque*), conviene soffermarsi brevemente su un altro luogo in cui Gramsci affronta il problema di una soggettività femminile. Se infatti lo spazio dedicato a questo tema è limitato nei *Quaderni*, si possono rinvenire alcuni spunti a questo proposito nelle recensioni teatrali del giovane Gramsci. C'è in particolare una recensione al dramma di Henrik Ibsen, *Casa di Bambola*, del 1917 che bisogna tenere a mente. Il pubblico torinese apprezzò la prima parte dello spettacolo, ma reagì indignato alla scelta finale della protagonista, Nora, che decide di abbandonare la famiglia. Gramsci afferma che la decisione liberatoria della donna si identifica invece con una "morale universale," che tale è perché "fatta di spiritualità più che di animalità, di anima più che di economia o di nervi e muscoli." Nora rappresenta una presa di coscienza della donna borghese che il pubblico di Torino non è ancora pronto a comprendere, perché chiuso nelle strettoie del provincialismo italiano.

L'elemento che sottolinea questa presa di coscienza femminile è proprio quella faticosa uscita dalla gabbia del naturale in cui il patriarcato aveva racchiuso la donna. Ora in un certo senso, questo era un punto già acquisito dal femminismo liberale, ed è stato elaborato nel famoso saggio *La soggezione delle donne* di J. S. Mill (tradotto proprio da Anna Maria Mozzoni). Consisteva, come abbiamo detto, in quel "giogo speciale" che gli uomini avevano costruito per tutte le donne sin dall'infanzia: la colonizzazione delle loro menti e del loro immaginario.[53] Solo che nei fatti, anche laddove il femminismo liberale aveva ottenuto risultati apprezzabili dal punto di vista legale come negli Stati Uniti, il salto verso una nuova soggettività non si era avverato, anzi aveva dato luogo, come sosterrà Gramsci nei Quaderni: "a deviazioni morbose, 'femministiche' in senso deteriore e ha creato alla donna (delle classi alte) una posizione sociale paradossale."[54] Era la posizione sociale che la equiparava a un "mammifer[o] di lusso," o la inchiodava ai "margini di passività sociale sempre più ampia,"[55] cioè ad una posizione in cui, sia dentro il matrimonio (dove era dipendente economicamente), che fuori di esso (dove viveva della rendita dovuta al divorzio), rimaneva preda di quello stesso meccanismo di colonizzazione sociale e di passività, fattori che in nessun modo spingevano verso una sua liberazione né verso una socializzazione più equa e libera.

Nora, sostiene Gramsci, spezza questo giogo perché "non è più solamente la femmina che nutre di sé i piccoli nati e sente per essi un amore che è fatto di spasimi della carne e di tuffi di sangue, ma è una creatura umana a sé, che ha una coscienza a sé, che ha dei bisogni interiori suoi, che ha una personalità umana tutta sua e una dignità di essere indipendente."[56] La riproduzione e la vita coniugale è una parte possibile della vita femminile, ma non rappresenta la totalità dei bisogni della donna. Proprio nella demistificazione del legame tra maternità/animalità e autorealizzazione femminile sta il proto-femminismo gramsciano, anche se possiamo notare che tali spunti sono ancora intrisi di una dose di idealismo. Dico idealismo perché lo scatto in avanti di Nora viene descritto come un puro moto dello spirito, sorretto da una forza più ideale che materiale, forza che Gramsci infatti traduce come obbligo morale di "scavare e rintracciare nella profondità del proprio io le radici robuste del proprio essere morale."[57]

L'affermarsi di questo tipo progressivo di relazioni con il sé della donna non risiede tanto nel regno intellettuale della rappresentazione, ma trova secondo Gramsci validi esempi pratici proprio nelle donne proletarie torinesi. Nella stessa recensione, come esempio tratto dalla vita reale, Gramsci presenta il caso di "due donne proletarie le quali, col consentimento pieno dei loro mariti, [...] hanno abbandonato la famiglia, e sono andate con l'uomo che meglio rappresentava l'altra loro metà" e tutto ciò senza che "si creassero le situazioni boccaccesche che sono un retaggio più proprio della borghesia grossa e piccola."[58] Anche qui la autodeterminazione della donna si attua nella sfera ideale del completamento con l'altra metà. È certamente una posizione avanzata, ma che forse non tiene conto a sufficienza delle contraddizioni sociali che la donna affronta dalla nascita e che determinano la costruzione della sua identità come oggetto del desiderio e come partner svantaggiato della coppia *anche* proletaria. Insomma l'opposizione borghese/proletaria sembra ancora grezza, e purtroppo in questo senso Gramsci non darà indicazioni molto più specifiche. Come Nora rappresenta l'essere morale che agisce per rispetto a se stessa, le proletarie agiscono *in accordo* con gli altri uomini (mariti e non) in una immediatezza di necessità e soluzioni che è dovuta alla posizione d'avanguardia già in sé contenuta nel proletariato torinese. In realtà, credo che la non elaborazione del problema del pluslavoro femminile sia l'elemento dialettico non sviluppato che, se preso in considerazione, avrebbe forse permesso di superare una affermazione idealistica (auto-realizzazione nella altra metà), corretta in

linea teorica, ma ancora vuota di contenuti e problematiche concrete. A questa considerazione, bisogna però aggiungere che tutto lo sforzo pratico e politico di Gramsci era dedicato al sovvertimento dell'ordine di sfruttamento (cioè della estrazione di plusvalore generato dal plusvalore) e che tale rivoluzione avrebbe plasmato, strada facendo, le proprie forme di vita associata, cioè avrebbe dovuto costruire nuovi, e più liberi, rapporti tra uomini e donne, e tra questi ultimi e il loro lavoro.[59]

Questa meccanica trasposizione del valore sulla donna proletaria era tuttavia anche una considerazione storicamente condivisa e dovuta al fatto che i fermenti rivoluzionari e le occupazioni delle fabbriche del biennio rosso, che videro a Torino una vasta partecipazione, favorirono nel proletariato la crescita di una auto-consapevolezza generale che invece in ambito borghese veniva contenuta dal provincialismo e dalla morale cattolica imperante. Teresa Noce, una delle prime femministe e militanti torinesi, ricorda ad esempio, che fu l'essere operaia e il lavorare *assieme* ad altre donne nella fabbrica a produrre una coscienza collettiva e a rendere palesi certi obiettivi che le donne in quanto donne reclamavano anche nei confronti dei propri uomini (mariti, fratelli, padri) operai.[60]

Ma veniamo ai *Quaderni*. Qui il problema del *gender* viene esclusivamente affrontato in relazione all'introduzione del fordismo e di una economica pianificata. Si tratta di un passaggio fondamentale che comporta innovazioni tecniche e di controllo sulla forza lavoro (Taylorismo) e che, secondo Gramsci, mira a produrre un nuovo tipo di lavoratore o lavoratrice perché incide in profondità nell'organizzazione sociale. È stato notato che le riflessioni di Gramsci a questo proposito sono in realtà lo studio di un contro-modello (o modello negativo), registrano cioè la nuova ricomposizione del lavoro organizzata dal capitalismo in risposta alla rivoluzione sovietica e a quella di poco fallita in occidente (e i consigli di fabbrica torinesi di cui Gramsci fu uno dei leader, furono il momento più alto di questa rivoluzione).[61] Dunque si deve tenere conto del valore descrittivo dell'analisi anche per quanto riguarda le conclusioni sulla sessualità.

Nella prima stesura della nota sulla "Questione sessuale" catalogata sotto l'argomento "Americanismo e Fordismo," Gramsci sottolinea l'importanza dell'affermarsi di una nuova sessualità in quanto "non può esserci lavoro intenso produttivo senza una regolamentazione dell'istinto sessuale."[62] L'applicazione dei metodi fordisti/tayloristi accresce infatti lo sforzo fisico dei lavoratori. La meccanizzazione quasi totale della

gestualità, la ripetitività del processo lavorativo, i ritmi altissimi e l'alienazione dell'individuo rispetto alla totalità della produzione animalizzano il lavoratore che pare diventare, dice Gramsci citando W. F. Taylor, un "gorilla ammaestrato."[63] Poco più avanti, Gramsci conclude quindi che l'usura psicofisica dei singoli operai toglie tempo e forze libidinali a chi vi è sottomesso. Per poter continuare il ciclo produttivo è lo stesso apparato di produzione che deve, se non vuole distruggere la propria forza lavoro, provvedere alla messa in atto di strutture compensatrici (un sistema protettivo quale lo stato sociale). Ma parallelamente anche da parte dei lavoratori si esige una certa "stabilità dei rapporti sessuali."[64] Lo sforzo è tanto intenso che non ci sarebbe il tempo materiale, né la forza fisica per la "ricerca affannosa e disordinata del soddisfacimento sessuale." Eccoci quindi alla *venerem facilem parabilemque*, che sta alla base della "relativa fissità delle unioni sessuali dei contadini." Qui "il contadino, che torna a casa la sera dopo una lunga giornata di fatica, vuole la *venerem facilem parabilemque* di Orazio," perché per forza di cose "ama la sua donna, sicura, immancabile che non farà smancerie e non pretenderà la commedia della seduzione e dello stupro per essere posseduta."[65]

Questa conclusione, che pare l'apoteosi dell'ordine patriarcale (e così la fraintende il deputato democristiano che citavamo in apertura), è in realtà una previsione, non un giudizio di valore. Del resto, poco prima nella nota "Alcuni aspetti della questione sessuale," Gramsci aveva parlato della vita contadina condannandone proprio le barbarie del patriarcato più duro che la caratterizzava. Diciamo che qui si fa un uso strumentale di questa immagine e prevale perciò una intenzione figurale che mira a individuare solo la struttura generale di "una nuova forma di unione sessuale di cui la monogamia e la stabilità relativa paiono dover essere il tratto fondamentale."[66] In questo contesto Gramsci critica un sistema di rapporti sessuali liberi basati sulla fisicità che, a parer suo, non sono sostenibili per i lavoratori taylorizzati e che li imprigionano ancor di più all'interno di pulsioni animali. Egli apprezza invece unioni esclusive e morali che però ammettono, come abbiamo visto nel caso di Nora, una chiara revocabilità qualora questo legame venga a mancare.

Questi modelli di vita associata dovevano però svilupparsi organicamente a partire dal sistema produttivo e con il consenso, cioè con la libera e convinta adesione (in questo senso si parla di unione *morale*) di chi quel sistema lo faceva funzionare. Una morale monogamica come quella citata, se imposta esclusivamente dall'alto, avrebbe invece assunto un aspetto coercitivo e autoritario perché incidendo nel profondo delle

relazioni umane, avrebbe colonizzato gli elementi più intimi e vitali della vita personale di ognuno, per fini strumentali al profitto. Gramsci prevedeva allora che se una tale morale fosse stata imposta al proletariato, ma poi nei fatti apertamente violata dalla borghesia, si sarebbe prodotta una "crisi di libertinismo." Questa rivolta però avrebbe avuto un carattere "regressivo" frutto del contagio di "classi non legate strettamente al lavoro produttivo."[67] Qui sta il nocciolo della questione. Quando nella recensione a Ibsen, Gramsci affermava che la situazione boccaccesca è "l'unica azione drammatica femminile che il nostro costume comprenda," egli enfatizzava l'elemento di costruzione della sessualità femminile come oggetto del piacere maschile che limita l'autorealizzazione femminile ad un ruolo passivo.[68] D'altro canto, il parallelo libertinaggio maschile si esaurisce nel clichè dell'uomo cacciatore di femmine che riproduce e spettacolarizza il potere che esercita sulla donna trofeo. Entrambi i risultati di questa scelta libertaria sono per Gramsci regressivi. Anche perché egli ricorda che, nella specificità della situazione italiana, queste contraddizioni reali, storicamente, sono sempre state contenute attraverso la "*pochade*," la farsa che per la donna significa al massimo "raggiungimento della libertà fisiologica e sessuale."[69] Risulta comprensibile dunque lo scetticismo di Gramsci per quanto riguarda l'espressione di una libertà corporea, che in realtà era già una strada, una valvola di sfogo prevista dal sistema.

Certo non possiamo leggere in Gramsci una politicizzazione immediata del privato, ma accusarlo di non aver sviluppato una riflessione femminista quale si articolerà dopo la sua morte non ha molto senso. Anzi nella filosofia della prassi gramsciana ci sono elementi utilissimi a quest'ultima. Per Gramsci infatti "l'individuo [che] agisce praticamente è attivo, solo inserendosi in rapporti determinati, che egli trova come già dati e che quindi lo costituiscono come individuo *sociale*," ma "questi rapporti vengono costantemente rinnovati e nuovamente costituiti" nello sforzo politico di analisi e cambiamento della situazione sociale.[70] Nel nostro caso si tratta dunque della donna come individuo sociale che, nella comprensione della sua situazione di sfruttamento, prospetta soluzioni autonome e pratica una critica precisa dell'ordine patriarcale. Ecco allora l'altra indicazione gramsciana che completa il monito contro una soluzione puramente fisiologica:

> La quistione etico-civile più importante legata alla quistione sessuale è quella della formazione di una nuova personalità

> femminile: finché la donna non avrà raggiunto non solo una reale indipendenza di fronte all'uomo, ma anche un nuovo modo di concepire se stessa e la sua parte nei rapporti sociali, la quistione sessuale rimarrà ricca di caratteri morbosi.[71]

Direi che questa indicazione di Gramsci verrà portata a maturazione proprio con la riflessione femminista posteriore. È a partire dalla considerazione della sessualità come luogo di sfruttamento economico e subordinazione-mutilazione emotiva che, negli anni sessanta, una nuova soggettività inizia la propria lotta politica e, così facendo, comincia a produrre le condizioni per una propria nuova auto-realizzazione. Si comincia insomma a formulare un "sapere della differenza sessuale,"[72] proprio come nelle università e nelle fabbriche si lotta per un sapere operaio/studentesco che si concretizzi nel controllo e nella riappropriazione dei luoghi di produzione culturali e materiali.

Gramsci fu buon profeta, perché unitamente a questo, ebbe luogo anche la crisi di libertinismo che egli paventava. Anzi essa fu un aspetto centrale per il movimento, ma fu certamente complicata e ampliata da una prospettiva critica (almeno per quanto riguarda il femminismo) che la salvava dal puro fenomeno istintuale che veniva delineato nei *Quaderni*.

Amore come rivoluzione

È attorno all'amore (fisico e non) che il femminismo cerca infatti di ricostruire su base pratica una nuova relazionalità che, anche nella militanza politica, fosse meno mutilante e ascetica di quella che purtroppo si stava riproducendo nello stesso movimento sessantottino. Una relazionalità insomma che coniugasse passione e analisi, politica e azione e fosse in grado di "taglia[re] l'ordine simbolico patriarcale."[73]

Dice Adele Cambria che il discorso di *Amore e rivoluzione* infatti "nasce dall'ormai mitico sessantotto, o meglio, è da quel punto storico che s'è andato sviluppando, muovendo dall'interno delle élites politicizzate in direzione delle masse," e tale nucleo problematico è riassumibile nella domanda "come amare da comunista."[74] Nella ribellione del movimento contro una morale oppressiva e perbenista, il problema del rapporto tra la lotta politica e la sfera affettiva, era uno degli elementi dirimenti per costruire la nuova società. Dunque diventava stringente una riflessione su quel "rapporto tra pubblico e privato, tra politico e

personale, tra amore e rivoluzione" che proprio Gramsci in una famosa lettera a Giulia aveva così tracciato:

> Quante volte mi sono domandato se legarsi ad una massa era possibile quando non si era mai voluto bene a nessuno... se era possibile amare una collettività se non si era amato profondamente delle singole creature... Non avrebbe ciò isterilito e ridotto a un puro fatto intellettuale, a un puro calcolo matematico, la mia qualità di rivoluzionario?[75]

Qui Gramsci apre la questione dell'amore e della politica, del circolo virtuoso e vivificante che supera quell'etica del sacrificio e quella dose di realismo necessaria a raggiungere il potere di impronta tipicamente maschile. Una domanda centrale questa che Adele Cambria riformula capovolgendo i termini della questione; cioè non più la passione rivoluzionaria e quindi l'amore come suo risvolto umano, come suo coadiuvante necessario, ma al contrario *Amore come rivoluzione*, come dice il titolo dell'opera. La strada stretta e minacciosa per bucare la svalorizzazione secolare della donna è proprio quella della non rinuncia all'affettività e alla relazione umana per la causa, per l'interesse generale del partito o della classe. Ecco allora che proprio nelle parole di Giulia e nella sua malattia mentale si legge, in rilievo, uno scarto, una differenza che il femminismo enfatizzerà: il diniego, il silenzio e la non rinuncia alla vicinanza fisica dell'amore sono tracce per una nuova teoria. E così facendo questi spunti aprono un tentativo di comprensione che ricostruisce criticamente una nuova e più ampia trama dei rapporti sociali proprio a partire da chi è escluso, da chi è stato per secoli sottomesso e oppresso. Perché come diceva Lidia Campagnano "il femminismo non è il tassello dorato che manca al completamento del comunismo, è più probabile che sia la necessità che rifonda—e rende possibile—una società che fa a meno del capitale, una società liberata."[76]

Attraverso il bisogno di intersoggettività emotiva, di relazione vitale tra individui la critica femminista matura dicevamo alcuni elementi centrali della riflessione gramsciana. Ma qual è, per concludere, la posizione femminista sulla sessualità, o almeno di quel femminismo che viene detto della "seconda ondata" e di cui Adele Cambria faceva parte?[77] Si è soliti vedere il '68 e il femminismo come momento in cui si reclama l'assoluta libertà del corpo, l'emancipazione sessuale, il libertinismo. E il '68 è stato fortunatamente anche lotta contro la sessuofobia che

impregnava l'ideologia borghese italiana, ma esso non si è limitato a questo, anche perché la questione del sapere della differenza femminile, non andava solo nella direzione di rapporti sessuali non esclusivi o liberati dalla normatività eterosessuale.

Adele Cambria pensa infatti alla differenza sessuale come ad una ricchezza, cioè "territorio non dilapidato, o meno dilapidato, in confronto alla crescente devitalizzazione e all'inaridimento del maschio."[78] Inaridimento che significa una capacità emotiva atrofizzata, cioè limitata ad esempio, al soddisfacimento fisico individuale condannato da Gramsci. Per Adele Cambria è ancora valida una prospettiva umanista e in un certo senso progressiva, progressiva proprio in ragione della critica che ella dirige contro il carattere fintamente universale della rivoluzione socialista. In questo senso Adele Cambria tiene bene al centro della questione la differenza tra *emancipazione* e *liberazione*. Ossia la differenza tra delle "rivendicazioni" di diritti, di uguaglianze nei comportamenti sociali ecc... e "la *rivendicazione*, finalmente, di una propria soggettività."[79] E allo stesso tempo diffida dell'effettiva portata di una rivoluzione in prima istanza sessuale, anzi concorda con Herbert Marcuse nell'affermare che non vi sia stata "liberazione della sessualità, ma, piuttosto, una *liberalizzazione*, che si effettua entro un quadro di efficaci controlli."[80] Essenziale sarebbe abolire quei controlli e riorganizzare i flussi dei desideri, "armonizzare i bisogni" in un sistema sociale che smascherata la falsa equivalenza tra lavoro e salario, riconosciuti i luoghi e gli strumenti di oppressione, abolisca lo sfruttamento e produca ricchezza sociale.[81] Nella elaborazione di questa emotività ricca, la soggettività femminile non è mai un dato preordinato, ma sempre attività e teoria allo stesso tempo. Come per Gramsci, secondo cui il sapere è già un agire e un volere, anche il sapere della differenza femminile "è sempre in gioco: perché è sempre in gioco la collocazione delle donne e degli uomini rispetto all'ordine simbolico."[82]

La storia recente purtroppo ci racconta di un ordine simbolico che ha mutato rapidamente le sue frontiere, alternando magre concessioni a spietate repressioni. La collocazione di uomini e donne e i *tagli* che hanno saputo provocare rispetto a questo ordine sono stati o ridimensionati o cicatrizzati. Il metodo di produzione ha subito una profonda trasformazione, votandosi ad una comunicazione tanto globale quanto polverizzata dal punto di vista sociale, dato che ad essere stata messa a profitto è stata la capacità relazionale, gli *skill* sociali di un lavoro immateriale ormai senza confini di tempo e luogo. Si tratta proprio di quella

modalità di "lavoro improduttivo" che il femminismo reclamava come generatore di valore sociale.[83] Ma nonostante le lotte, questo valore è stato a stento riconosciuto, e quel poco che è stato quantificato in diritti viene eroso quotidianamente dai tagli allo stato sociale. Con l'egemonia del pensiero neoliberale, è stata la modalità di lavoro tipicamente femminile (un pluslavoro infinito) ad aver colonizzato l'intero corpo sociale. Inoltre il dominio patriarcale, fatto delle solite sopraffazioni, discriminazioni e abusi non è sparito, ma viene ignorato, presentato come un incidente di percorso, ristretto ad aree limitate di degrado. Accade così che nella nebbia del progresso della società occidentale si assiste ad una sempre più euforica mercificazione e medicalizzazione del sesso, che sfrutta in maniera impeccabile una liberalizzazione sessuale spacciata per libertà individuale.

Urge allora ripensare e riproporre le domande che le due rivoluzioni sconfitte del secolo passato (quella del biennio rosso e del '68) avevano avuto il coraggio di porre: quali sono gli spazi di riappropriazione consentiti per le soggettività oggi? Il che significa: come modulare un sapere della differenza sessuale coniugato ad un sapere di una forza lavoro che non conosce più la dimensione del non-lavoro, la cui stessa socievolezza e capacità relazionale è stata messa a profitto? E da ultimo, come organizzare una risposta pratico-politica a questi problemi? Sono le *domande di Gramsci*, quelle che, alla fine del dramma teatrale, la ragazza ricorda non hanno ancora incontrato risposta...e purtroppo non la incontreranno, almeno fino a quando non matureranno le condizioni e le forze materiali per portare avanti una vera e universale liberazione.

Note

1. Bernardi, Guido. *Atti Parlamentari* <http://legislature.camera.it/_dati/leg07/lavori/stenografici/sed0071/sed0071.pdf> (11 Gennaio 1977). 60.

2. Gramsci, Antonio. *Quaderni dal Carcere*. Torino: Einaudi, 1975. 2167.

3. Queste questioni, che erano presenti nella società italiana prima del fascismo, furono sepolte durante la dittatura e rifecero breccia solo più tardi anche a causa della matrice puritana e di maschilismo diffuso nei quadri comunisti passati attraverso lo stalinismo che aveva minato le originarie basi leniniane della rivoluzione sovietica. Ed infatti, anche quando si superò "la concezione secondo la quale la rivoluzione di classe avrebbe portato alla soluzione della questione femminile," quest'ultima divenne tuttavia *un'altra questione*, come

quella meridionale, o quella giovanile. Balestrini, Nanni e Primo Moroni. *L'orda d'oro 1968-1977. La grande ondata rivoluzionaria e creativa, politica ed esistenziale.* Milano: Feltrinelli, 1997. 477.

4. La prima edizione economica di *Americanismo e Fordismo* è infatti del 1950.

5. Crainz, Guido. *Il paese mancato. Dal miracolo economico agli anni ottanta.* Roma: Donzelli, 2003. 20. Tale argomentazione è complementare alla spiegazione storiograficamente accettata e cioè che la grande mobilitazione sociale del sessantotto fu soprattutto una reazione diretta alla attese di riforme, fomentate e mai soddisfatte, dalla stagione del centro sinistra. Oltre a Crainz, si veda anche Flores, Marcello e Alberto De Bernardi. *Il Sessantotto.* Bologna: Il Mulino, 1998.

6. Si deve però ricordare che la mediazione di Togliatti nella pubblicazione degli scritti fu fondamentale per non offrire il fianco alla censura staliniana. Si veda Liguori, Guido. "Gramsci, l'acqua calda del *Corriere.*" *Politica OnLine* <http://www.politicaonline.net/forum/showthread.php?t=62150> Sul Gramsci di Togliatti si veda Mordenti, Raul. "'I quaderni dal carcere' di Antonio Gramsci." *Letteratura Italiana Einaudi. Le Opere* IV. Torino: Einaudi, 1996. 18-20. Sul movimento femminista e i legami con il '68 si veda Calabrò, Anna Rita e Laura Grasso (a cura di). *Dal Movimento Femminista al Femminismo Diffuso.* Milano: Franco Angeli, 1985. Condivido l'ipotesi appoggiata da vari studiosi, tra i quali il gruppo de *il Manifesto*, secondo cui in Italia il '68 continua in forme diverse fino agli anni settanta. Si veda ad esempio Bascetta, Marco e Ida Dominijanni. "68 on line. 20 + 20 anni dopo." *il Manifesto* 4 Marzo 2008. 1.

7. Già direttrice della prima rivista femminista italiana *Effe*, Adele Cambria ha avuto il merito di confrontarsi con la tradizione marxista in almeno due lavori fondamentali come *In principio era Marx* (1978), e nel testo teatrale qui analizzato *Nonostante Gramsci* (1975).

8. Tesi su cui concordano tra gli altri Wallerstein, Immanuel. *World-Systems Analysis. An Introduction.* Durham: Duke University Press, 2004; Hardt, Micheal e Toni Negri. *Impero: il nuovo ordine della globalizzazione.* Milano: Rizzoli, 2002; Virno, Paolo. *Grammatica della moltitudine.* Catanzaro: Rubettino, 2001.

9. Cfr. Erga, Yasmine. "Tra sesso e genere." *Memoria. Rivista di storia delle donne* 19-20 (1987); Grasso, Laura. *Compagno padrone.* Rimini-Firenze: Guaraldi, 1974. 28-30.

10. Restaino, Franco e Adriana Cavarero. *Le filosofie femministe.* Torino: Paravia, 1999. 114.

11. Sulla stagione del separatismo si veda Balestrini e Moroni (488–496).

12. Cfr. Calabrò e Grasso 49–56.

13. Il 1976 è anche l'anno in cui divengono effettivi i corsi 150 ore destinati all'istruzione, in cui comincia a germogliare anche in seno accademico un primo esperimento italiano di *women studies*.

14. Cfr. Calabrò e Grasso 59.

15. Sulla repressione del 7 aprile del 1977 si vedano tra gli articoli apparsi su *Carmillaonline*, Barbieri, Luca. "I giornali a processo: il caso 7 aprile." 16 Agosto 2007 <http://www.carmillaonline.com/archives/2007/08/002341.html#002341>

16. Cfr. De Lauretis, Teresa. *Alice doesn't. Feminism, semiotics, cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 1984; uno dei proclami che definisce il privato come prospettiva di lotta e rinnovamento della sinistra ufficiale si veda Lotta Femminista, (a cura di). *Il personale è politico*. Torino: Musolini, 1973.

17. Cambria, Adele. *Amore come rivoluzione*. Milano: SugarCo Edizioni, 1976. 236.

18. De Lauretis. *Technologies of Gender, Essays on Theory, Film and Fiction*. Bloomington: Indiana University Press 1987. 87.

19. Calabrò e Grasso 41.

20. Cambria 11.

21. Ibid 7; si veda anche De Lauretis *Technologies of Gender* (85).

22. Cambria 25.

23. Ibid 49, 37.

24. De Lauretis 87.

25. Cambria, *Amore come rivoluzione*, 37

26. Anche se Gramsci aveva pensato e annunciato a Tania che, per il bene di Giulia, sarebbe stato meglio un divorzio consensuale (ed illegale per i tempi); si veda Gramsci. *Lettere dal carcere*. Torino: Einaudi, 1965. 699. [lett. 14/11/1932].

27. Cambria 17.

28. Cfr. Firestone, Shulamith. *The Dialectic of Sex*. New York: Morrow, 1970.

29. Cambria 66.

30. Cambria 241.

31. Engels, Friedrich. *L'origine della famiglia, della proprietà privata e dello Stato*. <http://www.resistenze.org/sito/ma/di/ce/mdce5n29.htm>

32. Erano infatti state introdotte alcune misure che permettevano il lavoro nell'industria durante la guerra, e nel 1919 fu anche abolita l'autorizzazione maritale, ma il suffragio era rimasta una pia illusione dello stato liberale.

33. Cambria 131-132. Questa tesi pare però smentita dal nipote di Gramsci che, in un recente articolo, dichiara che la nonna soffriva di "epilessia

organica, complicazione dell'influenza spagnola contratta nel '27 e non di esaurimento nervoso." Si veda Gramsci Jr., Antonio. "Quanti errori su mio nonno." *L'Unità ondine.* 21/11/07 < http://www.dsmilano.eu/home/index.php/5righe/2007/11/21/quanti_errori_su_mio_nonno_di_antonio_gr>

34. Cambria 132, 195.

35. Ibid 195. Nella sceneggiatura teatrale, la scena viene enfatizzata dalle note di apertura dell'Internazionale.

36. Ibid 195.

37. Cfr. Cambria. *In principio era Marx.* Milano: SugarCo Edizioni, 1978. 46.

38. Restaino e Cavarero 113.

39. Cambria 42–44; si veda anche Restaino e Cravero (116–117).

40. Cambria 79.

41. Cfr. Cambria 79; Per una breve nota informativa si veda Himmelweit, Susan. "Domestic Labor." *A Dictionary of Marxist Thought.* Malden: Blackwell, 2001. 157-159. È stato detto che tuttavia non è possibile applicare la categoria del pluslavoro al lavoro domestico, in quanto non c'è alcuna generazione di plusvalore (cioè di profitto) da parte del capitalista. Non vogliamo qui risollevare una questione che ha prodotto un vasto dibattito, ma oggi, nella nostra società tardocapitalista, in cui la produzione è prevalentemente immateriale ed esterna ai luoghi classici del lavoro (la fabbrica), così come ai tempi canonici della produzione, tale espropriazione ed estrazione di valore da parte del capitale ci pare più semplice da rilevare.

42. Cambria 91; Così il femminismo rappresenta una critica fondamentale a certe derive produttiviste del marxismo. Come recita il manifesto di *Rivolta Femminile* (1970) scritto da Carla Lonzi, criticando "il mito della... laboriosità sussidiaria," il femminismo lotta per il riconoscimento dei "momenti improduttivi" cioè il lavoro domestico come "estensione di vita proposta dalla donna" (Balestrini e Moroni 475).

43. Cambria. *Amore come rivoluzione.* 34.

44. Ibid 80.

45. Cambria (nota) 54, 96; In questo Giulia pare mostrarsi più avanzata politicamente di Gramsci che si affida ancora alla famiglia come unica istituzione che ne garantisce protezione dei singoli.

46. Del Re, Alisa. Introduzione a *I rapporti sociali di sesso in Europa (1930-1960). L'impatto delle politiche sociali.* Padova: Cedam, 1991. IX.

47. Tuttavia questa statalizzazione dei bisogni (tipica di uno stato ad economia fordista) è ricca ovviamente anche di contraddizioni. Uno stato sociale come "braccio del capitale" tende infatti, ad assumere su di sé "certi oneri di

servizio estende[ndo] … il proprio territorio" cioè il proprio controllo. Il femminismo posteriore criticherà questa organizzazione in quanto portatore di una "asessuata uguaglianza della persona." Vedi Rossanda, Rossana. Premessa a *Stato e rapporti sociali di sesso.* A cura di Alisa del Re. Milano: Franco Angeli, 1989. 18, 15.

48. Gramsci. *Lettere.* 423. [lett. 7/4/1931]

49. Pieroni Bortolotti, Franca. *Femminismo e partiti politici in Italia 1919-1926.* Roma: Editori Riuniti, 1978. 32.

50. Pieroni Bortolotti. *Socialismo e questione femminile in Italia 1892–1922.* Milano: Mazzotta, 1976. 8.

51. Cfr. Pieroni Bortolotti. *Femminismo e partiti.* 107-108.

52. Camilla Ravera scrive che, per quanto riguarda gli uomini e le donne, "si tratta di porre l'uno e l'altra in condizioni tali tali che ognuno possa liberamente svolgere, manifestare e utilizzare tali valori, a beneficio suo e della collettività" (Bortolotti 107).

53. Restaino e Cavarero 24–25.

54. Gramsci. *Quaderni dal carcere.* 2160.

55. Ibid.

56. Gramsci. *Letteratura e vita nazionale.* Torino: Einaudi, 1950. 280.

57. Ibid 279.

58. Ibid 281.

59. Il discorso qui sarebbe troppo vasto, ma in pensatrici come Aleksandra M. Kollontaj, si registrava già il tentativo di inquadrare anche le relazioni sessuali nel loro senso politico e psico-sociale di *non possesso esclusivo individuale,* come accordo paritario, quindi multiplo, ed inoltre limitato nel tempo. Cfr. Pieroni Bortolotti 266-269. In Gramsci, come vedremo, l'elemento sessuale rimane recintato nella sfera pericolosa della animalità, forse perché ancora non si sono formate le condizioni per una etica nuova, soprattutto in un contesto come quello italiano dove nemmeno i postulati minimi delle democrazie liberali si erano ancora consolidati. Inoltre, la fuga verso una presunta naturalità fisiologica, per Gramsci, corre sempre il rischio di occultare il legame con i meccanismi di produzione e di riattivare un tipico meccanismo di falsa coscienza borghese.

60. Cfr. Noce, Teresa. Intervista in *Le compagne.* A cura di Guido Gerosa. Milano: Rizzoli, 1979. 26–27; e il suo romanzo autobiografico *Gioventù senza sole.* Roma: Editori Riuniti, 1973. 173–175. Sulle occupazioni delle fabbriche durante il biennio rosso si veda Spriano, Paolo. *L'occupazione delle fabbriche.* Torino: Einaudi, 1964.

61. Cfr. Buci-Glucksmann, Christine. *Gramsci e lo stato. Per una teoria materialistica della filosofia.* Roma: Editori Riuniti, 1976; Maier, Charles S.. *Recasting*

Bourgeois Europe. Stabilization in France, Germany, and Italy after World War I. Princeton: Princeton University Press, 1975.

62. Gramsci. *Quaderni dal carcere* CD-ROM. Supplemento a *L'Unità* (2007).

63. Gramsci. *Quaderni dal carcere.* 2165.

64. Ibid 2163.

65. Ibid 2167.

66. Gramsci. *Quaderni dal carcere* [prima stesura di "Razionalizzazione della produzione e del lavoro"] CD-ROM. Del resto, come rileva Andrea Catone, pensare che Gramsci sostenesse "una simile utopia negativa, è impensabile da parte di un rivoluzionario, che ha fatto del recupero della soggettività operaia l'elemento cardine della sua opposizione al determinismo meccanicistico" tipico del marxismo ortodosso di matrice positivista. Catone, Andrea. "Americanismo come modo di produzione." *Modern times Gramsci e la critica all'americanismo.* Milano: Cooperativa Diffusioni '84, 1989. 66.

67. Gramsci. *Quaderni dal carcere.* 2163.

68. Gramsci. *Letteratura e vita nazionale.* 280; sulla costruzione del corpo femminile come oggetto del desiderio maschile si veda De Lauretis. *Alice doesn't. Film, semiotics, cinema.* 149-150.

69. Gramsci. *Letteratura e vita nazionale.* 280.

70. Frosini, Fabio. "Il ritorno a Marx nei quaderni del carcere (1930)." *Marx e Gramsci memoria e attualità.* Roma: il Manifesto, 2001. 41.

71. Gramsci. *Quaderni dal carcere.* 2149.

72. Dominijanni, Ida. Introduzione a *La politica del desiderio.* Parma: Editrice Pratiche, 1995. 34.

73. Ibid 24.

74. Cambria. *Amore come rivoluzione.* 7.

75. Gramsci. *Duemila pagine di Gramsci* II. Milano: il Saggiatore, 1971. 23. [6/3/1924]

76. Campagnano, Lidia. Intervento in *La parola elettorale. Viaggio nell'universo politico maschile.* Roma: Edizioni delle donne, 1976. 161.

77. Discorso diverso per la cosiddetta terza ondata del femminismo, di matrice postmoderna, in cui la descostruzione del soggetto post-strutturalista ha già messo in questione la possibilità di pensare la soggettività in un senso ancora affermativo, e che tende a non considerare come primaria dal punto di vista euristico la "contraddizione capitale/lavoro" che il marxismo aveva articolato anche se solo dal punto di vista maschile. Si veda Rossanda (12); sulla periodizzazione e le anime del femminismo si veda Restaino e Cravero (49-81).

78. Cambria. *In principio era Marx.* 43.

79. Ibid 81.

80. Ibid 102, (nota) 42. Esempio perfetto nell'Italia di oggi la spettacolarizzazione del corpo femminile, grazie a cui nel migliore dei casi le donne solo solo riuscite a "professionalizzare (precariamente) il classico desiderio maschile e il nostro, pare altrettanto classico, esibizionismo, senza grande spesa e trasgressione." Rossanda, Rossana. "Parliamo di donne." *il Manifesto* 31 Marzo 2008.

81. Cfr. Cambria. *In principio era Marx*. (nota 44).

82. Dominijanni 34.

83. Del resto anche la salarizzazione del lavoro casalingo, che alcuni gruppi avevano lanciato come slogan, era vista come un arma a doppio taglio. Se da un lato era sicuramente un aiuto economico, dall'altro cancellava la possibilità di una socializzazione dei compiti domestici inchiodando la donna "al suo ruolo tradizionale." Si veda Movimento Femminista Romano. Intervento all "Incontro a Napoli con le compagne di Lotta Femminista sul tema: Salario per il lavoro domestico." Napoli, Maggio 1973 <http://www.nelvento.net/archivio/68/femm/napoli.htm>

Away from Mass Protest in Italy: Moderating the Protest Culture through the European Union and Autonomy Seeking Movements

Glen M.E. Duerr
Kent State University

The death of Lazio soccer fan, Gabriele Sandri, on 11 November 2007[1] sparked a mass protest in Italy reminiscent of the more tumultuous 1960s and 1970s. Protests after egregious events such as the one involving Gabriele Sandri are commonplace in most parts of the world and seek atonement for the wrongdoing. It is, in a number of ways, moral to protest these significant wrongdoings to help insure that they do not happen again. Protest, when it comes to bettering humanity, is a worthy cause.

However, there is much more to this story than reported in the media. Lazio, for example, is not just another soccer team in Rome. They are perhaps best renowned for being the team of Benito Mussolini and their connection with fascism did not peter out with the end of World War II. Indeed, recently retired star player, Paolo DiCanio, would often give the fascist salute to the fans during and after games.[2] This is not to imply that all Lazio fans are fascists, many enjoy the sport for the virtues of the game but there is a strong connection in Italy with calcio (soccer) and politics and Lazio with fascism. The death of Gabriele Sandri and the subsequent protests are, in all likelihood, quite virtuous in nature, but often these movements get caught up in other facets of extremist politics in Italy. This conflation of movements, in an earlier era, caused problems for the phenomenon known as "Sessantotto" and ultimately the romance of the protest movement subsided and more pragmatic goals took over.

"Sessantotto" and the "Lead Years"

Two very different trends emerged from the turbulent 1960s and 1970s in Italy. The first, relating to Sessantotto is the remembrance of

a romantic protest movement whereby the rights of workers and the middle class were fought for on the streets of Italy. The second trend, unfortunately, had much more to do with extremist politics. Violent clashes between fascist and communist groups brought significant negative attention to Italy. This created a sense of fear that communists would take over Italy which, in the specter of the Cold War, would have been disastrous for NATO and the West. Moreover, on the other extreme, there was a concern that Italy would resurrect its World War II past with an upsurge in support for fascism.

Italy, in the 1960s therefore, was in a state of significant flux. The population was transitioning from rural to urban areas, the economy was booming and a social revolution got underway.[3] Consumerism advanced significantly and, in the course of a decade, Italy became a modern industrial state that belonged in the modern era with the rest of Western Europe. Yet because of the significant flux in society, Italians were unsure of who they were or where they were going. Some in society were appalled at the rising consumerism and reliance upon unequal capitalist distributions of wealth. Part of this frustration became the uprising of 1968.

1968 was a year of political, social and student protests seeking to improve the welfare of working class Italians. It took part in the larger global context of the civil rights movement in the United States, protests against the Vietnam War, the Cultural Revolution in China and the Prague Spring in Czechoslovakia among others. Certainly it was a year of upheaval and protest against the dominant institutions of the world. Moreover, Sessantotto was created out of a sense of New Left utopianism that sought to radically change the world. It was a movement founded upon radicalism but was not supposed to be based on violence, only peaceful protest.

Sessantotto started as a student protest advocating for better universities and reform of the blocked political system.[4] At its core, Sessantotto was about improving the country and the rights of workers. However, after numerous clashes with police and right-wing activists, the movement took on more violent characteristics. It also led to the "Hot Autumn" of 1969 in which widespread strikes debilitated much of the Italian economy.[5] Two groups emerged: Lotta Continua (continuing struggle) and Potere Operaio (worker's power) with whom the protest movement took on a more permanent role in Italian society. Furthermore, the Red Brigades terrorist organization formed in 1971 and took part in a campaign of kidnappings and rape even though

their initial targets had only been to harass factory owners on behalf of workers.[6] The initial protest movement was already therefore, even in the early stages, being co-opted.

In a number of ways, Sessantotto sparked protests in Italy for over a decade which started and ended, most notably, with two bombings. Bombs were placed at Piazza Fontana in Milan in 1969 and at the Bologna train station in 1980 marking the beginning and end of the tumultuous "Lead Years" that stemmed from the co-opted Sessantotto.[7] This contributed to a sense of unrest in Italy such that modern notions of terrorism became conflated with protest culture. Furthermore, notions of protecting Italy from the red menace and the terrorism of the Red Brigades became paramount to the future of the country and a significant reason to moderate the protest culture.[8]

In some of the academic literature, Sessantotto was known for its worker militancy which, starting in the Hot Autumn of 1969 grew throughout the 1970s and continued intermittently through the 1980s.[9] The unions were incredibly powerful during this time and political cooperation was therefore quite limited. This led, in part, to economic problems and while the Italian economy grew steadily it came with high levels of inflation and price increases.[10] From an economic standpoint, therefore, the fallout of Sessantotto after co-optation proved to be hurtful to the state.

The political context of Sessantotto is also important to consider when discussing the legacy of student protest in the late 1960s. Italy, due to its electoral system, has been governed by coalition governments since its transition back to democracy in 1946. Until 1992, when Italy transitioned to the "Second Republic," the country was dominated by the Christian Democrats with the Italian Communists serving as the main opposition party.[11] Unfortunately, due to the nature of coalition governance, governing a country can be extremely difficult when every political decision has to be compromised. In essence, Italians have a great deal of choice at the polls, more so than most other parliamentary democracies, but this means that it can be extremely difficult to govern the country and clear cut choices are rarely made. Sessantotto occurred in the backdrop of this indecision, which is why it protested the blocked political system. In some senses, the set-up of the system contributed to the rise of Sessantotto, which has significant implications for its legacy and why the protest movement of the late 1960s and early 1970s is much more revered in Italy than in other countries.

Furthermore, Sessantotto came at a time when television images became an increasingly popular mode of collecting and distributing information. Therefore, depending on political ideology, the movement became about the future direction of the country. Protest and the utopian sense of equality were enjoyed by supporters of the movement whereas its detractors disliked the disruptions to the economy and the violence that was depicting in the aftermath of protests.

The legacy of Sessantotto has been a mixed one because of its conflation with extremist politics. At its core, participants in Sessantotto fought for the improvement of worker's lives and working conditions. However, the means through which some of its successes were accomplished brought upon Italy a tarnished reputation especially in the business community about the stability of the country.

Crossroads

The movements of 1968, therefore, led Italy to a choice: moderation or extremism. Student protests, however utopian, are limited in what they can accomplish. With an advancing economy and an Italian society that was becoming more urban and reliant upon an improving standard of living, something had to be done to moderate the protest culture. Furthermore, with the violence and extremism that accompanied Sessantotto, the demise of the movement was hastened with some changes to the modern world.

This included other factors that were also at play in the midst of Sessantotto. As a founding member of the European Coal and Steel Community (ECSC) at Paris in 1951, Italy has long been integrated in what is now the European Union (EU). This provided Italy with a choice: either moderate the protest culture and become part of an increasingly integrated Europe replete with significant economic benefits or maintain the protests and risk alienation from the union. As a founding member of what is now the EU, Italy was responsible for helping new members and providing a good example of democracy especially to Iberian countries transitioning to democracy in the 1970s.

Domestically, Italy was also changing which furthered greater calls for autonomy and local rule. Italy was created by the Risorgimento (unification) in 1861 from the aftermath of the Holy Roman Empire; an empire that had numerous autonomous regions including Tuscany, Parma-Piacenza, Lombarda-Veneto, Modena, Two Sicilies and the Papal

States. People were used to more local government and the upheavals of Sessantotto and beyond, in some senses, rekindled the desire for more local governmental decision making powers.

Reasons for the Path of Moderation

When Italy transitioned from fascism to democracy in the aftermath of World War Two, several countries on its periphery did not. As a result, if Italy were to provide an example to these countries and cement its transition to democracy, then it had to avoid reverting back to authoritarian governance and increasing instability which can be created through longstanding protests. Italy did become much more moderate which stands in stark contrast to the fissiparous ethnic conflict of its neighbor, the former Yugoslavia.

On the domestic front, Italy made a number of changes that helped moderate its populace, however, the main driver of this change was the EU and the economic benefits it brought with it. Italian public policy has, in numerous ways, been influenced by the EU and this has led to the ratification of unpopular legislation such as cuts to pensions and the health care system in the name of integration.[12]

Regionalism in Italy also became an issue of moderation. Much of the protests in 1968 were directed at the central state. In Italy, the governmental system is unitary which means that power is concentrated at the center. Part of Sessantotto's legacy, therefore, has been to reduce this power through growing regionalism and devolution. However, this may also have given rise to active separatist movements which may threaten the future of the Italian state.

There is no exact reason for why moderation occurred in Italy in the aftermath of Sessantotto but mass protests decreased after the 1970s and the movement lost much of its power. Several reasons account for the change including: a larger role of leadership in the world, liberal institutionalist demands of the EU and increasing regionalism and separatism in the country.

Leadership in the World

Italy, depending on the source of the statistics, has the fifth to seventh largest economy in the world.[13] With economic clout comes the desire to be a leader on the international stage. While there may be significant economic disparities across the country, this has not deterred Italians from trying to export their ideas throughout the world. The caveat with

this, however, is the need to be a good example if one is going to give advice to others.

In earlier eras, Italy looked to expand its influence abroad. In World War I, the Entente powers enticed Italy to switch sides in the war, through the 1915 Treaty of London, with the promise of receiving most of Croatia's Adriatic coast upon success.[14] Indeed, in 1919 with the Treaty of Versailles, Italy did gain further territory on the border of what became the Kingdom of Serbs, Croats and Slovenes (later renamed Yugoslavia). This was, in a significant sense, just the beginning of Italian involvement in the Balkans.

On at least two occasions in the modern era, Italy has played a role in the Balkans. Recently, some real discussion of Italy accepting Albania as a protectorate surfaced in order to help Albania fully transition to democracy and become a functioning state.[15] It is a noble endeavor to assist countries in the Balkans with their problems but a difficult problem to manage. Moreover, Italy was part of the European Union and NATO delegations that helped to quell the Macedonian conflict of 2001 between Macedonians and ethnic Albanians[16] and to protect Kosovo from further Serb atrocities in 1999.[17] Therefore, in order to set itself apart from the former Yugoslavia and serve as a good example, Italy had to improve its own issues which it successfully did with the decrease of violence surrounding the protest culture.

On economic matters, the clout of the Italian economy has improved significantly since the end of World War II. Italy, along with France, saw dramatic growth after the 1960s to become the fourth (France) and fifth (Italy) largest economies in the world in the late 1990s.[18] With increased economic clout comes increased responsibility globally and while Italy will never be a hegemon, its leadership through soft power is idolized throughout the world. Again, the notion of serving as an example to countries with economic ambitions to improve the living standards of its citizens is important to modern Italian politics and policies.

Lastly, Italians overwhelmingly support the EU with over 70 percent of the population supporting the supranational bloc in Eurobarometer data polling.[19] Italians, in many ways, have done extraordinary things in the name of integration and continually seek approval in the bloc.[20] It is this desire to be part of something bigger than itself that has propelled Italy to greater influence in the world. This has only been possible through subduing risks of violence that are often associated with protest.

The European Union[21]

Italy's love affair with the EU has been a longstanding one that has stood the test of time. Indeed, Italy was prominent in the creation of the ECSC and was more than willing to put aside its fascist past in the name of increased integration that would increase economic cooperation and would later cement democracy, justice, the rule of law and human rights in the country. Italy considers its membership in the EU to be for the "higher political good" which has improved the country without drastically reducing its sovereignty.[22]

The modern EU, in some ways, had its genesis in Italy. After the initial ECSC formed in Paris in 1951, the Treaty of Rome in 1957 furthered integration on behalf of the original six members of the organization becoming the European Economic Community (EEC). Integration was slow in the next few decades with some changes coming in the areas of agriculture and fisheries, among others, but it was not until later decades that the EU started functioning like more than just a free trade union.

In the early years before the first enlargement of 1973, the greatest issue facing the European Community (EC) was the poverty of the Italian south in comparison with the rest of the bloc.[23] The rural south, the "Mezzogiorno," is significantly poorer than the rest of Italy and the rest of the EC. Part of the EC's goal was to create a bloc that had a reasonable level of parity in terms of wealth and standard of living. Furthermore, the Mezzogiorno and parts of Ireland (after 1973) were targeted for redistributing funds under a Cohesion Funds plan for areas of the bloc that had less than 75% of the community average wealth.[24] Redistribution caused significant debate in the union, so most of the payments came in an ad hoc nature from Germany.

The Mezzogiorno, for much of the last half century, has been one of the poorer parts of the EU. This has only changed since the 2004 and 2007 enlargements of twelve new member states from Central and Eastern Europe. As such, there has been a decrease in redistribution to the south of Italy under the Cohesion Funds which redistributes money to the poorer regions of the union.

The issue of a regional Cohesion Fund to help bolster the economies of poorer regions of the EC almost became a crisis as discussions of a common currency emerged in the 1980s. Indeed, Italy did not want to join the economic monetary union (EMU) if payments to the poorer regions were denied. The United Kingdom and Ireland supported them

in this which could have dramatically changed Italy because it would have likely decreased its role in the EU.[25]

Another reason for moderation under the EU was the Schengen Agreement of 1985. The agreement, named after the city in Luxembourg in which the agreement was signed, created the beginnings of a borderless Europe.[26] Schengen effectively abolished border controls for members of the EU that signed onto the agreement[27] in addition to three non-members: Iceland, Norway and Switzerland. With a reasonable responsibility to uphold and protect the other members of the organization, Italy had to insure a reasonable level of safety for citizens of the other EU member states traveling or working in the Italian state. This is one way that Europe is becoming increasingly unified which has served as a reminder to Italy to insure European standards of safety, economics and standard of living throughout its territory.

Despite little in the way of shared identity, Europe is becoming more integrated and its constitution (which thus far has failed) has the motto, Unità nella diversità (unity in diversity).[28] Europe is not likely to become a unified political state in the near future but, some argue, this may happen in the not-so-distant future. Italy, therefore, has a responsibility not only to uphold its own traditions but to be cautious of other traditions in a unified bloc. Under an increasingly integrated EU, Italy stands to lose a great deal if other member states do not want to operate in the country which, in turn, may lead to greater stress on the country if it is considered unstable in any way.

On economic matters, an ever closer union is important to Italy. Italy's adoption of the Euro in January 2002 has been a mainstay of Italian politics and is integral to the economic future of the country. It was not, however, as easy as just joining a group; very specific demands were placed on each member state that wanted to join the Eurozone. Of the fifteen members that were EU members at the time negotiations opened, only eleven successfully implemented the Euro on 1 January 2002. The United Kingdom, Sweden and Denmark all abstained from joining and the Greek currency was not functioning well enough to warrant membership at that time. Indeed, Italy too had difficulty especially with achieving the requirements for the exchange rate mechanism (ERM) but did manage to avoid missing the deadline.[29]

The creation of the Euro and other EU related activities have increased integration in the EU which has, in some regards, led to increased regionalism in Italy. The industrial north has cottoned onto

the trend of greater European integration whereas the Mezzogiorno has been left behind. Therefore, the north of Italy trades far more with southern France and the Catalan region of Spain encompassing major links between Barcelona, Lyon and Milan.[30]

As a result of increased trade, the EU has provided Italy with a great deal of wealth and prosperity. However, given the restraints of membership in the union, Italy has lost some autonomy and ability to establish its own policies. The legacy of Sessantotto, in this regard, has been minimized because of the need to moderate the protest culture of the 1970s. Sessantotto has not been without success, as many of the EU's policies have encompassed worker rights and safety, issues pivotal to the protests of the late 1960s and 1970s. In some small ways, Sessantotto has contributed to a better Europe in this regard.

Italy came to a crossroads with Sessantotto: it could either continue down the road of protest which was increasingly conflated with extremist politics or it could become more moderate. Perhaps its membership in the EU depended upon reducing instability in the form of mass street protest and capitulating to the economic and social demands of the EU. On the other hand, the driver of Sessantotto, the rights of people, is a steadfast pillar of how the EU functions. Economic parity is ascribed to whilst maintaining significant incentives for businesses to function and to profit.

Regionalism, Autonomy and Separatism

Italy is, despite its problems, a unitary state with power concentrated in its capital, Rome. It was set-up in this manner through its constitution of 1946 with the intent to concentrate power in a specific locale and govern the country from this area.[31] A unitary state is supposed to operate with significant controls of all areas of the government; however, with the EU and increased assertions from the north, it is becoming increasingly federal. This means that the traditional seat of power in Italy, Rome, is beginning to have its power devolved from the center and given to the regions. This, in some regards, serves to pacify the protest movement because they can no longer protest the traditional seat of power. If power is increasingly being wielded from more local jurisdictions, then the romance of the protest movement diminishes because the people are not fighting against some monolith from the capital, but rather friends and neighbors in the local or regional government.

The path of moderation, however altruistic, has caused some concern for the Italian state. Since the unification of Italy in 1861 from small city-states of the Holy Roman Empire, politicians have attempted to build and Italian identity. This is, in some senses, where the north/south divide in Italy began. The state was prominent in the north but not so in the south.[32]

With increased involvement in the EU, though, greater autonomy is being granted to the twenty regions of the country. In the modern context, Italy is being governed in an increasingly federal manner breaking from its unitary tradition. South Tyrol, for example, on the Austrian border has 280,000 German speaking residents who essentially operate in a German-Austrian society.[33] As a result of a 1979 Austrian law, many of the residents enjoy certain rights of Austrian citizens and their language and culture is completely Germanic. This eventually led to substantial autonomy for the region, one of five regions to be granted such freedom in Italy.

The debate over regionalism in Italy has emerged, in large measure, because of the electoral success of the Lega Nord (Northern League) political party.[34] In some ways the Lega Nord has invented an ethnicity for the North of Italy in order to protect the economic interests of the region from redistribution to the rest of the country. This is not something new in politics but it is seriously endangering the Italian state and separatism has become a real and viable issue. Economic interests, as purported by the Lega Nord, have a real impact on the legacy of Sessantotto because they stand in stark opposition to the student protest movement and what it stood for. Much like Isaac Newton's third law of motion: every action has an equal but opposite reaction, Sessantotto has an equal but opposite reaction in Italian politics. What started in 1968 as a protest movement has an impact on what happens in modern Italian politics. The protest against the central government in the 1960s and 1970s has, in part, led to increased demands for the decentralization of government through groups like Lega Nord and perhaps even secession.

Like other states in Western Europe, Italy is facing its share of secessionist problems. Identity may be an en vogue attitude amongst minority groups in modern Europe but traditional separatist claims do have some longevity. The most prominent separatist movement threatening the very existence of Italy is the Lega Nord political party. Their claims are to create an independent state out of the north and some of central Italy in an area known as "Padania." Padania is, in many senses, a different

place from the Mezzogiorno of rural southern Italy. Unemployment has been as high as 30% in the Mezzogiorno in the past decade which stands in contrast to the industrial weight of Padania.[35] The areas of Sicily, Calabria and Campania were the hardest hit in contrast to the 7.7% unemployment in the North and Center of the country.[36]

The Lega Nord has become a real and viable threat to the unity of the Italian state after its breakthrough in the election of 1996 when it became the largest party in the north and the fourth most popular in all of Italy (despite only running in the north and some of the center of the country).[37] The 1996 election also marked a transition in its electoral strategy from promoting regionalism to promoting independence for Padania. As it pertains to Sessantotto, separatism has become an unintended consequence of increased regionalism stemming from the protest of the central government in 1968.

Sessantotto is relevant to modern day separatism in Italy because as a movement dedicated to removing class disparities, there is nothing greater in Italian politics than the economic difference between north and south. Protest, because of economic differences, has resulted in widening political views of people in different parts of the country. The Lega Nord has utilized these differences and much of its propaganda targets the south, Rome and a corrupted Roman Catholic Church.[38] Its platforms of fewer taxes, further integration in Europe, federalism and more economic growth stand, in large measure, in contrast with Sessantotto.

Furthermore, the Lega Nord was able to utilize the argument that Italian unitary government serves to redistribute wealth from the north to the south in its campaign and gain greater political strength.[39] This has, therefore, led to increased rhetoric for federalism and for the north to become more detached from the rest of the country. Indeed, in the election of April 1996, the Lega Nord changed its platform to advocate for independence rather than just autonomy from Rome.[40]

The Lega Nord, as a political party, only runs in the north and center of Italy; yet, its electoral successes have caused a great number of problems for the unitary style governance of the state. As mentioned earlier, under a parliamentary democracy, when a given party accumulates significant electoral support they often have the opportunity to enter a coalition government and help to run the country.

Under the second Berlusconi administration (2001–05), the Lega Nord formed part of his coalition government.[41] This was quite a precarious balancing act for the political party given its platform to provide

opposition and advocate for increased regionalism and potential secession from Italy. Yet the paradox of this was that the Lega Nord was part of the government as well. It is akin to the Bloc Quebecois forming part of the Canadian government or the Scottish National Party propping up one of the major parties in the United Kingdom. This scenario, under the parliamentary model, is quite difficult in Canada and the United Kingdom, but with a large numbers of parties and frequent coalitions, a very real possibility in Italy that occurred under Berlusconi's second administration.

Padania does not seem like it will become an independent state, at least not in the short run, so the Italian state will likely remain united. However, the legacy of Sessantotto is affected by the platforms of the Lega Nord because they stand in contrast to the ideas of Sessantotto much like Newton's conception of an equal but opposite reaction to force. The Lega Nord often emphasizes business, EU integration and opposition to taxation from Rome for the purposes of redistribution to the Mezzogiorno. Sessantotto, it would seem, effected Italian society which caused an equal but opposite reaction.

Conclusion

Italy, along with other states across the developed world, is still at risk for mass protest. This is not necessarily a bad thing, and often leads to positive change, but may endanger the economic progress of a country and spill over into widespread violence. Furthermore, in the case of Italy, protest is often conflated with extremist politics. The glamour of the Sessantotto era is one that its supporters look upon fondly but its legacy has to be removed from the baggage the violence that often accompanied the protests.

As a result of the conflation between protest for worker's rights and extremist politics, Italy came to a crossroads in the late 1970s: moderate its politics or risk being ostracized by its EU neighbors. Italy chose the path of moderation which was seen through its uses of soft power in helping to lead the world, its membership in the EU and increased federalism which provided greater autonomy to certain areas. The specter of separatism, however, now looms and the future unity of Italy may well depend on relations between the north and south and between the north and Rome.

Finally, Sessantotto may have served its purpose if Italy became more moderate after the 1970s. A movement can only change so much

of a state before it radically alters the status quo. Since Sessantotto had radical goals in the first place, its successes may be seen through greater social welfare and greater unity in the Italian state because class-based differences would have decreased. Only the first has happened and, therefore, in some regards, Sessantotto has a mixed record. It has done a great deal to help the working class but may have done so at the expense of the unity of the Italian state if the Lega Nord continues to do well politically. Indeed, every action has an equal but opposite reaction.

Sessantotto should be remembered for what it did to positively affect Italy and the rest of Europe. This means that it needs to be disentangled with the violence and extremism that also came from the same era. Sessantotto should be given credit for successfully protecting the rights of workers throughout Europe but also not hindering economic growth and personal freedoms of people. It was a remarkable era when it was disentangled from much of the accompanying baggage of the era and while it may be a bit utopian, its legacy is one of improvements for Italy and the rest of Europe.

Protest, specifically in the late 1960s, is part of Italy's heritage and is revered in certain circles across the world. Periodically, protests like the one over the death of Gabriele Sandri, remind Italy and the world of an earlier era when people took to the streets to fight injustice and ineffective government. It is, however, a mixed legacy because with the utopianism of Sessantotto came a conflation with extremist politics. This unfortunately has become the paradox of the movement and one that should be clarified in light of modern changes the Italian state.

Notes

Author's Note: The author would like to thank Sarah A. Carey and Lucia Re for their critiques of earlier drafts of this manuscript.

1. See BBC News, 'Probe starts on Italy fan death,' 12 November 2007.

2. See BBC News, 'Footballer's 'Fascist Salute' row,' 9 January 2005.

3. Drake, Richard. "Italy in the 1960s: A Legacy of Terrorism and Liberation." *South Central Review* 16:4 (Winter 1999-Spring 2000): 62–76.

4. McCarthy, Patrick. "Italy: A Society in Search of a State." *Europe Today: National Politics, European Integration and European Security*. Ed. Ronald Tiersky. Lanham, MD: Rowman and Littlefield, 1999.

5. Ibid.

6. Ibid.

7. McCarthy, Patrick. *The Crisis of the Italian State: from the Origins of the Cold War to the Fall of Berlusconi*. New York: St. Martin's Press, 1995.

8. McCarthy, 1999.

9. McCarthy, 1995.

10. Ibid.

11. McCarthy, 1999.

12. Gallo, Flaminia and Birgit Hanny. "Italy: Progress behind Complexity." *Fifteen into One?: The European Union and its Member States*. Eds. Wolfgang Wessels, Andreas Maurer, and Jurgen Mittag. New York: Manchester University Press, 2003.

13. A recent New York Times article suggests that Italy has dropped to seventh with the United Kingdom returning to fifth and a rapidly improving Spanish economy now trumping the Italians also.

14. Dyker, David. A. and I Vejvoda. *War and Change in the Balkans: Nationalism, Conflict and Cooperation*. Upper Saddle River, NJ: Longman, 1996.

15. Blitz, Brad. K. *War and Change in the Balkans: Nationalism, Conflict and Cooperation*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

16. See BBC News, 'British troops land in Macedonia,' 24 August 2001.

17. See BBC News, 'Troops ready for Serb reprisals,' 25 March 1999.

18. George, Stephen. *Politics and Policy in the European Community*. New York: Oxford University Press, 1991.

19. Paraskevopolous, Christos et al. *Economic Integration and Public Policy in the European Union*. Brookfield, VT: Edward Elgar, 1996.

20. Gallo and Hanny.

21. The EU has had many names in its history. It started as the European Coal and Steel Community (ECSC) in 1951, became the European Economic Community (EEC) in 1957, the European Community (EC) in 1967 and the European Union (EU) in 1991. The appropriate name is used at various junctures in history throughout the paper.

22. Gallo and Hanny.

23. Cole, John and Francis Cole. *The Geography of the European Community*. New York: Routledge, 1993.

24. George.

25. George.

26. Mass, Willem. *Creating European Citizens*. Lanham, MD: Rowman and Littlefield, 2007.

27. Ireland and the United Kingdom did not sign on to Schengen.

28. Reid, T.R. *The United States of Europe: The New Superpower and the End of American Supremacy*. New York: Penguin, 2004.

29. Paraskevopolous et al.

30. John Newhouse. "Europe's Rising Regionalism." *Foreign Affairs* 76:1 (January/February 1997): 67–84

31. Fossati, Amadeo. "Towards Fiscal Federalism in Italy." *Fiscal Federalism in the European Union*. Eds. Amadeo Fossati and Giorgio Panella. New York: Routledge, 1999. 201–221.

32. McCarthy, 1995.

33. Spotts, Frederic and Theodore Wieser. *Italy: A Difficult Democracy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

34. Giordano, Benito. "Italian Regionalism or 'Padanian Nationalism:' The Political Project of the Lega Nord in Italian Politics." *Political Geography* 19 (2000): 445–471.

35. Newhouse.

36. McCarthy, 1995.

37. Diamanti, Ilvo. "The Lega Nord: From Federalism to Secession." *Italian Politics: The Center- Left in Power*. Eds. Roberto D'Alimonte and David Nelken. Oxford: Westview Press, 1997. 65–82.

38. Agnew, John A. *Place and Politics in Modern Italy*. Chicago: University of Chicago Press, 2002.

39. Ibid.

40. Diamanti.

41. Albertazzi, Daniele and Duncan McDonnell. "The Lega Nord in the Second Berlusconi Government: In a League of its Own." *Western European Politics* 28:5 (November 2005): 952–972.

Cinema in and about 1968

A Cinematic Premonition of Disorder: Social and Political Satire in Bellocchio's *La Cina è vicina* (1967)

Brendan W. Hennessey
University of California, Los Angeles

> *"We, too, will show you life that's real—very! / But life transformed by the theater into a spectacle most extraordinary!"*
> Vladimir Mayakovsky, *Mystery Bouffe*

1968 stands out as perhaps the most critical moment of profound social and political upheaval in Italy following the end of WWII and Reconstruction. The tumultuous events that unfolded may be seen as a collective expression of dismay that the rubble of the 20th century's most crucial conflict failed to beget the unified, healthy Italy that had dominated the Italian imagination from the age of the Risorgimento. Although the nation experienced unprecedented economic prosperity following the war, there was considerable disenchantment with a political system that was increasingly characterized by sterile struggles between political parties tainted by corruption. In his 1967 film, *La Cina è vicina*, Marco Bellocchio represents this widespread disillusionment by skewering the shifting sands of Italian *trasformismo* that dominated 20th century political culture. To do so, he borrowed from a theatrical patrimony that includes the likes of Machiavelli, Pirandello, and Brecht; a tradition that equipped Bellocchio with the satirical tools to criticize Italian political culture as a whole, as well as to expose the debilitating symptoms of a society in dire need of rehabilitation. Since the subject of this nuanced satire is a specific historical period, it is necessary to analyze the film based from a perspective that is grounded in the social and political atmosphere of the era. Only from this standpoint can we truly appreciate how those strategies taken from the farcical theater tradition could be employed to effectively reveal the actual core problems intrinsic to the state of Italy in the moments leading up to the outbreak of popular dissent that would mark 1968 and its aftermath.

In order to address the state of Italian society and politics during the period, Bellocchio focused his lens on the interweaving relationships of two couples from Northern Italy's provinces, an area the he had already dealt with in his highly regarded 1965 film, *I pugni in tasca*. He depicted Italy's landed bourgeois class through Vittorio, a local school teacher, and his sister Elena, who both reside in an opulent provincial manor with their younger brother, Camillo. Bellocchio forsakes a traditional portraiture of the Italian family by placing Elena in the role of the de facto pater familias, responsible for supervising the family's estate. Changes in gender roles and the "sexual revolution," however, do not undermine the devastating power of greed and corruption (as we shall see, the double standards and immaturity of Italian men "of the left" are also comically exposed in the film). On the other side of the social spectrum are Carlo and Giovanna, both characters with working class roots. We meet them during the film's opening sequence, locked in an amorous embrace in a room inside the dim socialist party headquarters. Their initial conversation reveals the desire for wealth and the theme of corruption that will drive the entire plot:

> Giovanna: *E allora perché non ci sposiamo?*
> Carlo: *Due persone che si amano sono già sposate.*
> Giovanna: *Adesso poi che diventerai assessore....*
> Carlo: *Già, divento ricco. Lo sai che un assessore guadagna 68.000 lire al mese?*
> Giovanna: *I soldi sono una scusa.*
> Carlo: *Sono una realtà.*[1]

The following day, when Carlo recognizes that his superiors in the socialist party have opted to recruit the wealthier Vittorio instead of him for the elected position of alderman, he realizes that his only recourse is to devise a new strategy to obtain the riches that designation would have allotted him. When he is taken on as Vittorio's assistant, Carlo sets his sights on Elena, who succumbs to his advances and soon finds herself pregnant with his child. As soon as Giovanna realizes that Carlo is angling for the richer Elena, she in turn gives in to Vittorio's own sexual entreaties, resulting (somewhat directly and with sharp comic effect) in her own pregnancy. The film concludes with the two pregnant women doing exercises they have gleaned from the pages of *Sarò Madre*, ironically pointing to the successful insertion of both Carlo and Giovanna into the bourgeois milieu of Vittorio and Elena.

An important sub-plot in the film concerns the youngest brother Camillo's repeated attempts at fomenting a Maoist-style revolution against the dominant political class. He is first caught painting the phrase "La Cina è vicina" on the walls of the socialist party headquarters where he later plants an innocuous bomb that detonates dramatically, yet without any casualties or real damage. As will be discussed in greater detail below, Bellocchio utilizes Camillo and his fellow young-Maoists to mock the rhetoric of extreme leftism and its spirit of revolution that was simmering in Italy's left-wing circles throughout the post-war period. Through a comic depiction of the young Camillo and his friends, Bellocchio lampoons those extremist groups that would tragically visit Italy with bloodshed during the so-called *anni di piombo* of the late sixties and seventies[2].

The tragicomic mode that Bellocchio utilizes in *La Cina è vicina* enables him to set a stage upon which to synthesize farcical comedic theatricality with dour tragedy. It is no surprise that tragicomedy was a popular mode, even a genre in and of itself in Italy during the 1960s, with Germi's *Divorzio all'italiana* (1962) and *Sedotta e abbandonata* (1964), and Lattuada's *Mafioso* (1962) as perhaps the most renowned films. In a way, such films are darker versions of the widely popular, satirical *commedia all'italiana* that flourished in Italy during the 50s and 60s[3]. A key characteristic that separates these tragicomedies from *commedia all'italiana* is that while typical Italian comedies from this period tend to paint the lower-class in a positive light, the tragicomedies I have mentioned above condemn virtually all of the characters as morally bankrupt, regardless of class. In the case of *La Cina è vicina,* Bellocchio comprehensively denounces each character regardless of social class or political affiliation, circumventing any facile illustrations of "good" versus "evil." This universal condemnation is in line with the tradition of Italian satirical playwrights, particularly Pirandello and Machiavelli, and points to a long tradition of unmasking the illusory constructions that dominate human reality through the tragicomic mode[4].

La Cina è vicina represents only one chapter in Bellocchio's unmasking of established myths and objective societal truths, as evidenced by some of the predominant themes of the two pictures that chronologically bookend this film: *I pugni in tasca*, 1965, and *Discutiamo, discutiamo,* Bellocchio's contribution to *Amore e rabbia,* 1969. In *I pugni in tasca,* Bellocchio masterfully criticizes the moral void in Italian society by depicting a dysfunctional provincial family in the final throes of a

protracted state of decay. Through the character of Ale, who murders his mother and brother before being struck down by his own illness, Bellocchio symbolically reproaches not only violence of the family, but also that of a nation without moral guidance (significantly, this family has no father) whose social institutions are corrupt and obsolete. In *Discutiamo, discutiamo,* he parodies both communist rhetoric and the ultra left-wing, staging the invasion of a university lecture by a group of students that ridicules the intransigence of communist ideology.

This short film discloses Bellocchio's refusal to ally himself with any particular ideological stance, particularly not to those postures promoted by the mainstream socialist (PSI) and communist (PC) parties. He depicts the invading students as pigheaded radicals beholden to a myopic perspective of communism that stems from an unquestioning reading of Marx. What makes this politically charged sequence most effective, however, is the unmistakable "theatricality" of Bellocchio's short. Unfolding entirely within the confines of a university lecture hall, Bellocchio clearly demarcates the lines of opposition by having both attending students and professors seated while the protesters stand. Once we notice how the professors (one played by Bellocchio himself) wear costume beards that are so obviously fake, and that the actors are barely able to recite their lines through self-conscious laughter, this clear-cut delineation between two opposing sides, and actors and fictional characters, becomes less transparent. With poor acting and the introduction of stage props (the professor beards; the plastic clubs wielded by the police at the end) Bellocchio highlights the role of the actor as a theatrical performer, rejecting any claims to realism and availing himself of a dramatic strategy that appears similar to Brecht's *Verfremdungseffekte.* Like Pirandello's own ideas about the artist's responsibility to unmask illusion, Brecht theorized that the artist could create an alienating effect by making his own artifice clear to the audience. By introducing actors whose beards are obviously false and who laugh at their own theatricality, Bellocchio stresses the need to look beneath the surface of the rhetoric that the actors spout and of political rhetoric in Italy at the time. For Brecht, the audience had to be taken out of its realm of comfort so as to become active; a method that, he thought, would inspire the audience members to think critically about what they were viewing and about the structures of society and politics in ways that simple realism could not.

While it would likely prove inaccurate to state that Bellocchio's film was intended to spur his audience into action, a look at the specific

nature of the historical crisis in which *La Cina è vicina* was situated aids in comprehending how comic theatricality increased the poignancy of this scathing social criticism. Lumley opens part one of his *States of Emergency* by defining 68 in Italy in terms of Gramsci's "organic crisis." "In 1968-9 Italy experienced an 'organic crisis', in which there was a massive withdrawal of support for the structures of representation, and an abrupt increase in political demands"(Lumley, 9). Forgacs defines Gramsci's "organic crisis" as

> A crisis of the whole system, in which contradictions in the economic structure have repercussions through the superstructures. One of its signs is when the traditional forms of political representation (parties or party leaders) are no longer recognized as adequate by the economic class or class fraction which they had previously served to represent. It is therefore a crisis of hegemony, since it occurs when a formerly hegemonic class is challenged from below and is no longer able to hold together a cohesive bloc of social alliances. (Gramsci, 427)

This crisis of hegemony and the dwindling faith in representative democracy are most poignantly portrayed in the figure of Vittorio. We are introduced to Vittorio seated upon the toilet saying, "Dio mio, dio mio, perché mi hai abbandonato?" in reference to a spell of constipation; an introduction, Bondanella notes, that marks Vittorio as the consummate *inetto.* While one would assume that Vittorio, *figlio maggiore,* would be a surrogate *pater familias,* we soon learn that his position within this bourgeois family is anything but dominant. The traditionally male position as head of the household is, as we have seen, placed firmly in the hands of Elena, who controls the family estate and dismisses any criticism that he may direct at her. When he chides her for languishing in bed with her lover late into the morning, his weak position is unmistakable:

> Vittorio: *Non potevate andare in albergo?!...Camillo potrebbe ricevere uno choc...*
> Elena: *E perché spendere per un albergo, se abbiamo una casa e nessuno ce lo proibisce?*
> Vittorio: *Te lo proibisco io!*
> Elena: *Tu non conti...*

Vittorio's opportunity to gain back some respect comes in the form of the offer of political appointment as a Socialist Party candidate for the position of local alderman. In allying Vittorio with the diminished Socialist Party, which like the figure of the *inetto*, was out of touch with the changing political climate, Bellocchio underlines the lack of stable political options within the Italian party system. "The inability of the PCI, and of the PSI (which was ceasing to be a mass party), to recruit, represent and mobilize workers, and particularly immigrant workers, youth and women, signaled a failure to deal with the major social transformations of postwar Italy" (Lumley, 28). Lumley points to the Socialists as epitomizing *trasformismo*, the idea that one party's political stance becomes mixed with that of the opposition: "For its part, the Socialist Party lost its electoral primacy on the left in 1948, and, following a long period of subalternity to the PCI, it was sucked into the DC system of power in the mid-1960s. Thus it lacked autonomy and was poorly placed to respond adequately to the pressures and demands arising in society" (Gundle, 5)[5].

In *La Cina è vicina*, Bellocchio expresses the widely felt disillusionment with Center-Left coalitions among Italian intellectuals during the 1960s. The so-called "New Left" was comprised of intellectuals who, like Bellocchio, were frustrated with the fruitless status-quo that predominated in the traditional parties. In the pages of a number of influential journals like *Quaderni Rossi*, *Classe Operaia*, *Nuovo Impegno*, and *Quaderni Piacentini* (which will be discussed in greater detail below), a vibrant means for social and political criticism flourished (Lumley, 35). This discouraging stance towards the party system is explained by Vittorio while having dinner with his two aunts. In his attempt to convince the pious pair to betray their conservative loyalties, accept the need for "change," and vote from him, Vittorio's speech ironically resonates with the negative outlook on the Italian political system, echoing the legendary Lampedusan maxim: "*Io e non il partito, non l'idea, perché non ci sono più partiti, non ci sono più idée; perché le cose resteranno esattamente come sono.*"

During the sequence of Vittorio's first foray into public speaking, Bellocchio stresses a widespread disdain for politicians that extended far beyond the limits of intellectual circles. In this carefully choreographed scene, Bellocchio's camera makes the divide between the nervous bourgeois politician and the working class painfully evident. Prior to their arrival in the town square where Vittorio is set to speak, Vittorio is placed in the passenger seat with Carlo driving where the

position of the camera underlines his subjective gaze. The camera cuts to a shot of Carlo from Vittorio's perspective in the passenger seat. This is followed by a cut to the oncoming road, presumably also from Vittiorio's viewpoint. After the next cut, the shot is from the rear interior of the car capturing Vittorio facing in the direction of Carlo and saying, "*Naturalmente spero che ci sarà uno spiegamento di forze; non vorrei che chiunque impunemente potesse tirarmi un sasso*." Here, Bellocchio breaks with cinematic convention, jettisoning the standard shot-counter-shot technique. Instead, the camera lingers on Vittorio while Carlo's voice interjects from the off-screen space. The establishing shot that follows shows the car crawl along the deserted town road and approach a local bar. Again, the camera is fixed from Vittorio's perspective, first showing his beleaguered expression, then a long shot of the empty square that he beholds, all followed by an unusual medium shot from the rear of the car that captures Vittorio's back, Carlo exiting and walking in front of the car, and two locals standing in the deepest sector of the frame.

This formal approach serves to center Vittorio, who is alienated from both the provincial landscape and its people. Sadly, the empty country square he approaches is far from the pomp and circumstance that he had envisioned would accompany his inaugural public address. Aghast, he remarks, "*Non c'è nessuno... dov'è il palco?... e i carabinieri?*" After a brief but intense argument in the car in which Vittorio's disappointment turns to out-right indignation, Bellocchio combines a number of long takes with the crescendo of off-screen sound, keeping Vittorio in his car to nervously repel the sales pitch of an eager street-vendor while Carlo nonchalantly sets up the microphone and mixes with the gathering crowd. Like in *I pugni in tasca,* where the festering antagonism between family members is exacerbated by the grating clink of silverware at the dinner table, here, Bellocchio employs the intensification of ambient diegetic sound with brilliant effect. The methodical camera-work, alternating between Vittorio cowering in his car and the accumulation of bystanders in the square, along with the intensifying noise of the assemblage, masterfully builds dramatic tension for the speech to come.

When he finally exits the car and faces a crowd mostly composed of schoolboys on bicycles, the street-vendor and his soap, a few listless farmers, and an elderly man with a toothless grin, Vittorio makes the tragic mistake of slapping one youth who tries to make off with a page

from his speech. This enrages the throng whose subsequent attack forces him to seek refuge in the safety of a nearby bar where he, Carlo, and Elena watch helplessly as the mob metes punishment out on Vittorio's car—the status-symbol of the moneyed bourgeoisie. The entire sequence serves to highlight Vittorio's—and the party's own—unsuitability to represent local concerns. The act of physical revolt against a system that is unfit to govern and represent the will of the populace will reappear at the film's conclusion, although in the form of an adolescent prank by the young Maoists.

After their arrival in the town square and a focus on Vittorio's escalating disquietude, the camera shifts focus and pays considerable attention to Carlo, who takes center stage. His composed interaction with the townsfolk solidifies his working class identity; roots in the community that would presumably make him a more effective socialist figurehead as a "man-of-the-people." That he was once slated for the alderman position before Vittorio was selected, however, further shows Bellocchio's contempt for party politics and the entrenched, well-paid bureaucracies they engendered. But Carlo, like every main character in *La Cina è vicina*, is negatively marked, and Bellocchio concentrates a Machiavellian ideal of dissemblance in this young figure in order to counteract the naïve buffoonery of Vittorio and his ridiculous political aspirations. First and foremost, Carlo does not seek elected office out of any faithful adherence to socialist ideology, but rather to obtain the position of alderman for the higher salary of this "lavoro fisso." Once Vittorio is offered the position desired by Carlo, his dreams of financial advancement through the party disintegrate, and Carlo is driven instead to acquire wealth by surreptitiously impregnating Elena and forcing her to take him as a husband. In aiding Vittorio's election, Carlo is a grotesque caricature of Machiavelli's *Prince*, who is quick to take advantage of the turning tides of fortune and manipulate what would seem to be a disadvantage (losing out on the alderman position) to his benefit (marrying a rich provincial landowner).

Similarly, Giovanna, who is perhaps the least developed of the principal characters, must react to Carlo's new course of action. When she realizes his plot to capture the hand of Elena, she finds herself abandoned and compromised, only to rebound into the arms of the awaiting Vittorio. Ceding to Vittorio's awkward advances is not enough, however, for her to solidify a favorable position, and as we notice, Vittorio seems initially to suggest that their lovemaking is no more than a passing tryst

(he says, "*Mi raccomando, riservatezza assoluta. Scusa, sai, ma mi pare sia stato deciso di comune accordo. Libera tu, libero io*"). Where she demonstrates true guile is in agreeing to spy on Elena for Carlo in return for him conceiving a child with her, allowing her to then blackmail Vittorio into marriage. She callously lays out the plan to Carlo: "*Se tu vuoi farti sposare da Elena perché aspetta un figlio, anch'io voglio farmi sposare da Vittorio. Per questo tu devi fare in modo che io abbia un figlio.*" In this light, Giovanna is reminiscent of another Machiavellian personage, Lucrezia from the play *La mandragola*. At the end of the play, Lucrezia realizes that her affair with Callimaco is to both her and her family's advantage, so she decides to play along, satisfying everyone and establishing herself as the cleverest character of the entire play. Likewise, Giovanna's sudden move to Vittorio's side underlines her own cleverness in hatching a plot—a strategy that will, in fact, put her on firmer financial ground than had Carlo stayed with her.

Given the inequalities faced by married women in Italy during the 1950s and 60s, one wonders if Giovanna's ploy to "marry up" is such a wise idea. We can, in fact, forgive Elena for her cold suspicion of men seeking her hand in marriage and understand why she would have wanted to avoid a legal union with Carlo at all costs. In looking at women's rights during the period in question, one finds her suspicion is well-founded[6]. Bellocchio is keen to position Elena as the de facto head of the household from the beginning of the film since in the game of betrothal, she stands to lose the most of anyone. Vittorio explains this situation during a conversation with Carlo:

> Vittorio: ...*Quella è mia sorella... Lei bada al patrimonio... abbiamo tre poderi da queste parti*
> Carlo: ... *È bella ...*
> Vittorio: *Sí, ma resterà nubile: ha troppa paura che la sposino per i soldi...*

Once she realizes Carlo's plot, Elena is quick to ask Vittorio to help her obtain an abortion. This, too, was a very tangible reality for Italian women at the time, who having no legal recourse to receive an abortion in Italy, were forced to either go abroad where the practice was legal or risk an illegal local procedure. "According to the most impartial of sources, the Ministry of Health, 850,000 Italian women each year faced the humiliation and the physical risks of 'back street' abortion.

UNESCO provided a more dramatic figure of over a million abortions per year" (Signorelli, 60). The scene in the doctor's office, when Carlo surges through the door with a priest en tow, also serves to criticize the church, whose powerful influence strongly hindered the passing of family planning legislation. When they are caught red-handed by Carlo and the priest trying to conduct an illegal abortion, both the doctor and the anesthetist respond with mock piety:

> Doctor: *La sua apparizione padre, è stata la mia Damasco.*
> Don Pino: *Di questo ringraziamo il Signore...*
> Doctor: *...Reverendo, vorrei confessarmi.*
> Anesthetist: *Anch'io, reverendo padre... di tutto.*
> Carlo (to the nurse): *E lei non si confessa?*
> Nurse: *Io non ho niente da perdere...*
> Doctor: *Il suo perdono padre, mi ha folgorato... tanto che vorrei tangibilmente dimostrarle la mia eterna riconoscenza con una offerta per la sua parrocchia...*

The young Maoist Camillo plays an interesting role in the drama that unfolds in the office of the abortionist that underlines Bellocchio's criticism of the contradictions and naiveté evident in left-wing extremism in Italy. He is shocked and indignant to find out that his sister is pregnant:

> Camillo: *E chi è il padre?*
> Carlo: *Non lo so, ma a questo punto importa anche poco.*
> Camillo: *E io che in cuor mio non trovavo ragione perché non fosse vergine.*

Carlo plays on Camillo's underlying Catholic beliefs that abortion is wrong and that, ideally, a woman must remain chaste until she is married. When Camillo sees Elena, he remarks, "*Perché non dovrei impedire a mia sorella di rovinarsi del tutto?! Perché tu ti rovini, ti rovini!!!*" But as we have seen at the beginning of the film, these beliefs are far from ironclad in Camillo's inchoate system of reasoning. Although he is shown as both an altar boy and assistant to the local priest, Bellocchio does not only criticize Camillo's Catholicism, but also points a disapproving finger at the contradictions of his leftist, Maoist ideology. From the film's opening, Camillo reads curious passages concerning Mao's

"Little Red Book" that are rather unexpected from a fledgling revolutionary. When we first encounter him, he is placed at the head of a table, offering a prepared speech for his two friends on the subject of "il problema sessuale:"

> Camillo: *Intendo per rapporto sessuale un rapporto coitale non interruptus, in posizione orizzontale, nella totale distensione del corpo secondo la sua lunghezza, con la partecipazione attiva e consapevole di ambedue i contraenti.*

In his speech, he concocts a plan for a type of sexual training in which he and his friends will be able to "experiment" on a local peasant girl, who is a safe object for their exercise, unlike a prostitute with whom, "*rischieremmo di contrarre delle infezioni veneree che potrebbero indebolire con le lore conseguenze le nostre già esigue file.*" The contradictions inherent in the exploitation of this Giuliana, who has, "*disponibilità amatorie, a suo dire, inesauribili,*" are immediately evident, since what Camillo defines sex as an act, "*la partecipazione attiva e consapevole di ambedue i contraenti,*" is the opposite of what he intends to perform with Giuliana, who, "*sarebbe colta, durante l'amplesso, da una specie di invereconda estasi o ipnosi, cosí totale che il suo partner potrebbe venire sostituito senza che lei nemmeno se ne accorga.*"

He and his friends meet with Giuliana in the basement of Camillo's house, and when it is his turn to lay with her, Camillo offers a soliloquy that underlines the confused reasoning he applies to the act that he is about to perform:

> Camillo: *L'azione che mi accingo a compiere non è un abuso... ora, potrebbe anche sembrarle una comune e squallida violenza a una minorenne incosciente... ma del vantaggio che io riceverò beneficerà in definitiva anche lei... la giusta causa che con questa buona disposizione sta favorendo, favorirà, nel tempo, anche la classe a cui ella appartiene, aiutandola a prendere coscienza del proprio sfruttamento attraverso di me, che l'aiuterò a prendere coscienza; io, che potrò farlo, anche perché lei in questo modo mi sta aiutando a prendere coscienza...*

Beyond the sexual exploitation of the innocent Giuliana, Bellocchio figures the young Maoist's forays into terrorism as absurd and ineffectual. Camillo is first caught red-handed defacing the socialist party

headquarters, then he and his friends plant an innocuous bomb in the bathroom, that when it explodes, creates billows of smoke, but little damage. The film concludes with a comic ploy by the Maoists to obstruct Vittorio's speech. One of Camillo's companions throws a cat on Vittorio's back while the others release a pair of German Shepherds to attack him. This band of young Maoists are more misfits than ideologues, and they seem to use Maoist sayings ("*Non dimentiachiamoci infatti che, come dice il presidente Mao, la classe Contadina è la sola classe revoluzionaria*") in their most general sense, without any consideration of what meaning might lie behind them.

In an interview with Peter Brunette, Bellocchio discussed his views of leftist extremism. When asked to discuss social criticism in the 1980s, Bellocchio replies,

> It can't be frontal any longer, but requires the discovery of the reasons that the earlier types of revolution failed. For example, in Italy the terrorists, like the Maoists, were applying certain theories which were partly positive, but which didn't take social and psychological reality into account. Consequently, it became a religion, something that came from the outside, in a certain sense, thinking very simplistically for example that things would change if the economic relations changed. That's why capitalism won so easily. (Brunette, 55)

The Cultural Revolution, launched by Mao in 1966, had received considerable attention in the aforementioned intellectual journals in Italy, particularly in *Quaderni Piacentini*, a publication founded by Bellocchio's brother, Pier Giorgio Bellocchio, in 1962.[7] The influence of this journal on the director has been duly noted: "Si sa per certo, dalle biografie, che Bellocchio è intricato ai bordi di una esperienza politica minoritaria, si suppone che certi suoi atteggiamenti nascano nell'ambito di una rivista accanita come *Quaderni Piacentini*" (Bellocchio, 13). In the journal, a number of articles appeared that dealt with China, Maoism, and the Cultural Revolution in the years leading up to the release of *La Cina è vicina*, and one in particular, written in April of 1967 by Edoardo Masi entitled, "Note sulla revoluzione culturale cinese" demonstrates one example of Italian intellectual interest in the events in China (Masi, 153).

Above all, this article highlights the highly complex perceptions of the Cultural Revolution in Italy at the time. Masi discusses Mao's inability to find some resolution between ideology and political exigency, "Fuso e confuso con le questioni di metodo, più esplicito nel movement attuale è l'aspetto ideologico. Appunto le dichiarazioni di principio, l'impostazione dei problemi e gli indirizzi e le proposte di soluzione hanno suscitato fra noi più interesse, consensi e discussioni" (Masi, 159). As is apparent from the article's title, Masi makes no attempt to apply any value judgment on the Cultural Revolution, instead discussing Mao's revolution in terms of other communist uprisings in history. In conclusion to his article, Masi questions the revolution's project of destruction in the interest of progress: "La grave difficoltà di questa condizione è che la Cina è anche un grande stato, dove bisogna produrre e costruire: l'enfasi sul momento distruttivo è inevitabilmente in contradizione con l'esigenza di costruire e—entro certi limiti—di conservare" (Masi, 162).

As laid out above, *La Cina è vicina* offers a unique insight into a number of social and political issues of the period. By representing the simmering discontent that was no doubt widespread, Bellocchio anticipated the unrest that would take place in 1968. Curiously, this film was not well-received when it was released in 1967, and was criticized as a step backwards for Bellocchio, whose critically acclaimed *I pugni in tasca* had anointed him as an *enfant terrible* of Italian cinema. In retrospect, the director himself noted the prophetic place this film now seems to take:

> Il Movimento Studentesco ha sempre fatto più riferimento a *I pugni in tasca. La Cina è vicina* è stato considerato quasi una farsa contro i partiti tradizionali. In questo senso, io sbagliavo profondamente a sottovalutarlo. Recentemente, l'ho rivisto e devo dire che, seppur con un linguaggio piuttosto semplice, ha una virulenza e dice delle cose che sono di fortissima attualità. Io l'ho visto in un cinema, durante una rassegna: i giovani ridevano, si divertivano, erano coinvolti, proprio perché vedevano questo balletto, questa ridicolizzazione dei partiti tradizionali. Come, in realtà, è accaduto! Questo trasformismo sfacciato di questi ultimi anni: tutte cose che, effettivamente, allora erano descritte e che si sono avverate dopo. (Cruciani, 1)

The film's position directly preceding the events of 1968 give its social critique an added poignancy, demonstrating how attuned Bellocchio was to the ripening situation.

Given the eruption of social unrest that began in 1968 and the bloody left-wing terrorism of the 1970s, this film serves as an ominous reminder of the stages that led up to this period of disorder. Like in *I pugni in tasca,* the microcosm of Italian society that Bellocchio constructs in *La cina è vicina* outlines how the predominant cultural, ethical, and political questions of the period were rife with contradiction. The film confronts a number of widely debated social issues of the day, including abortion, women's rights, and the role of the church, while also representing a political class that was sorely out of touch with contemporary reality and a youth culture that was increasingly being seduced by leftist extremism. By means of its tragicomic form, this satire of a tumultuous age points to a society ripe for a cultural revolution, demonstrating Bellocchio's impressive capacity to explore the interstices of real social and political problems. In doing so, *La Cina è vicina* represents a prophetic warning of popular unrest that would explode into public consciousness in the form of the mass uprisings of 1968.

Notes

1. All dialogue from *La Cina è vicina* is taken from the published screenplay. See: Bellocchio, Marco. *La Cina è vicina.* Bologna: Cappelli Editore, 1967.

2. One such group, the infamous *Brigate Rosse,* are the subject of Bellocchio's excellent 2003 film, *Buongiorno, notte.*

3. In discussing the *commedia all'italiana,* Bondanella remarks that, "It is a film genre which continues, in some important respects, the older *commedia dell'arte* theatrical tradition and might be more accurately described as tragicomedy bordering on the grotesque. Flourishing at the height of what has been termed the "Italian economic miracle," the *commedia all'italiana* lays bare an undercurrent of social malaise and the painful contradictions of a culture in rapid transformation." (Bondanella, 145)

4. In discussing the importance of tragicomedy in Pirandello's theory of *umorismo,* Illiano notes: "La vita, dice l'agrigentino, è una tragicomica buffonata in cui gli uomini sono costretti dal destino a ingannarsi a vicenda, a mascherarsi dietro scopi illusori e forme fittizie quali l'onestà, la prudenza, l'amicizia, la costanza, l'amore, la libertà, ecc." (Illiano, 135)

5. Vittorio's speech before he is attacked by German Shepherds comically illuminates his "flexible" political allegiances: *Senza avere mai svolto una vera e propria attività politica, ho simpatizzato per la D.C., P.S.D.I., P.C.I., P.R.I. e P.S.I... questa disinvolta disponibilità politica, comune del resto a tanti altri italiani, non è evidentemente un indice di leggerezza morale, ma la migliore garanzia che il centro-sinistra non è soltanto una coalizione politica di emergenza ma una alleanza che era già in cammino molto tempo fa e doveva inesorabilmente realizzarsi, cioé che questi quattro partiti che la costituiscono, anche quando esprimevano una linea politica contrastante, di fatto erano già destinati a convergere tra loro...*

6. Signorelli discusses the unfortunate place in the eyes of the law held by married women of this period:

"In the area of family law, the contradictions and limitations were absurd and often shocking. A woman had to take her husband's surname. The husband had the right to establish where the couple should take up residence and even to inspect his wife's correspondence. Furthermore, he still enjoyed the *ius corrigenda*, that is to say, the right to beat his wife with the aim of 'teaching her.' Since he exercised parental authority, he made all decisions that concerned the children. If a wife left the conjugal home without her husband's permission, she committed a crime of 'abbandono del tetto coniugale' and, if she took the children with her, the crime of abduction of minors." (Signorelli, 48)

7. In a recent interview with Mariella Cruciani, Bellocchio discussed the political influence of this journal: "Prima ancora del '68, sono stato fortemente influenzato dal movimento dei Quaderni Piacentini e da una certa sinistra radicale, che era a sinistra del PCI. Il mio ruolo è sempre stato assolutamente secondario: anche i Quaderni Piacentini io li leggevo, mio fratello Piergiorgio vi partecipava, però la mia collaborazione non è quasi mai esistita." See: "Marco Bellocchio: Il cinema che non si arrende," www.kataweb.it, 2/21/08

Works Cited

Bellocchio, Marco. *La Cina è vicina*. A cura di Tommaso Chiaretti. Bologna: Cappelli editore, 1967.

Bondanella, Peter. *Italian Cinema: From Neorealism to the Present*. New York: Continuum, 2001.

Brooker, Peter. "Key words in Brecht's theory and practice of theater." *The Cambridge Companion to Brecht*. Cambridge: Cambridge U. Press, 2006. pp.209–224

Brunette, Peter. "A Conversation with Marco Bellocchio." *Film Quarterly, 1989:* pp. 49–56.

Cruciani, Mariella. "Marco Bellocchio: il cinema di chi non si arrende." Cine Critica Web. 2/12/08. http://www.sncci.it

Gramsci, Antonio. *The Antonio Gramsci Reader.* Eds. David Forgacs. New York: NYU Press, 2000.

Gundle, Stephen. *Between Hollywood and Moscow: The Italian Communists and the Challenge of Mass Culture, 1943–1991.* Durham: Duke U. Press, 2000.

Illiano, Antonio. "Momenti e problemi di critica pirandelliana: 'L'umorismo,' Pirandello e Croce, Pirandello e Tilgher." *PMLA*, Vol. 83, No. 1 (Mar., 1968), pp. 135–143.

Lumley, Robert. *States of Emergency: Cultures of Revolt in Italy from 1968 to 1978.* London: New Left Books, 1990.

Masi, Edoardo. "Note sulla rivoluzione culturale cinese." *Prima e Dopo il '68: Antologia Dei 'Quaderni Piacentini.'* A cura di Goffredo Fofi e Vittorio Giacopini. Roma: Edizioni minimum fax, 1998. pp. 153–162.

Signorelli, Amalia. "Women in Italy in the 1970s." *Speaking Out and Silencing: Culture, Society and Politics in Italy in the 1970s.* Eds. Anna Cento Bull and Adalgisa Giorgio. London: Legenda, 2006.

Before and After the Revolution: The Power(lessness) of the Image in *I pugni in tasca, Buongiorno, notte, Prima della rivoluzione* and *The Dreamers*

Sarah A. Carey
University of California, Los Angeles

The opening shots of Bernard Bertolucci's 1964 film *Prima della rivoluzione* introduce the viewer to "Fabrizio," the bourgeois protagonist who embodies an age "before the revolution." The title comes from a famous phrase attributed to the influential French diplomat and politician Talleyrand, a contemporary of Stendhal, that is also presented in a longer version at the beginning of the film: "Chi non ha vissuto negli anni prima della Rivoluzione non può capire che cosa sia la dolcezza di vivere." Both Talleyrand and Stendhal (on whose *Charterhouse of Parma* the film is loosely based–all the characters' names are the same) lived through the transitional period from the *ancien régime,* through the age of revolution and the Napoleonic era, and into the period of the return of the monarchy. But while Talleyrand ambitiously and opportunistically rode the tide of historical events and had leading roles in both the Revolution and the Restoration, the idealistic Stendhal refused to live in a France that was intent on returning to life before the Revolution. As Bertolucci's protagonist describes his fellow inhabitants of Parma, he places his state of social adolescence in direct contrast not only to revolution, but to "history." "Ecco, mi muovo fra figure fuori dalla storia, remote. [...] Mi viene in mente se sono mai nati, se il presente risuona dentro di loro come in me risuona e non può consumarsi." Fabrizio's environment is outside of history, "removed" from it and he later comments that he suffers a "nostalgia for the present." Bertolucci himself explains his approach to Fabrizio's temporal dilemma: "'I wanted to tell a story in the present perfect tense, so that I could look at the present pretending to be already talking about the past'" (in Kolker 36). This is essentially a 19th century novelistic, romantic and ironic approach to

realism—in fact Bertolucci's work echoes *The Charterhouse of Parma*, a novel ironically filled with nostalgia for the old regime.

However, Bertolucci's film constitutes a revolutionary break away from both realism and neorealism and any possible subservience to "the real" and to history—past, present, or future. The film's present is 1962, just a few years before the historically significant year of '68. "Sessantotto" is typically viewed as the era of global "revolution" in social, political, economic, cultural and sexual terms. Scholarly studies usually focus on the impact of the revolution—its aftermath. Looking back on '68 forty years later, I intend to examine four films that provide a "snap-shot" of an age of adolescence lived both before and after the revolution: Bertolucci's *Prima della rivoluzione* and *The Dreamers* and Marco Bellocchio's *I pugni in tasca* and *Buongiorno, notte*. These films are also works by Bertolucci and Bellocchio that come literally before and after 1968. As these films are the "snap-shot of an age," I also consider their affiliation with photographs—as visions, or images, of history.

Roland Barthes writes about looking at images, in particular those of photographs, through the lens of "History" in his invaluable meditation on photography *Camera lucida* (1980). "Thus the life of someone whose existence has somewhat preceded our own encloses in its particularity the very tension of History, its division. History is hysterical: it is constituted only if we consider it, only if we look at it—and in order to look at it, we must be excluded from it" (65). It is this notion of exclusion that captures the pathos of non-belonging in the films of Bertolucci and Bellocchio. "Removed from the revolution," these films give us a unique perspective on the spectacle of "History," the hysterical history of 1968. I am interested in the films' shared themes of social adolescence (in which adulthood and maturity remain, like history itself, a perennial mirage), the distance between the older and younger generation, the sexually regressive phenomenon of incest and the conflict between personal memory and official History.

Prima della rivoluzione was released in 1964, just one year before Bellocchio's debut film. It depicts a bourgeois protagonist who struggles to rebel against the norms inflicted upon him due to his class and yet who ultimately assimilates back into bourgeois society, a conclusion summed up by his statement, "speravo di vivere gli anni della rivoluzione e invece vivevo prima della rivoluzione." Fabrizio's youth coincides with "l'adolescenza" of an entire age, to use Antonio Costa's description of pre-'68 works.[1] Bertolucci returns to the idea of "gli anni

della rivoluzione" almost 40 years later with *The Dreamers*. I will in the conclusion of this article look at the curious position of *The Dreamers* as a film made after 1968 that does not deal with post-revolution effects but instead focuses once again on protagonists who cope with an age of social adolescence. They are also geographically removed from Italy, despite the director's origins. Maximilian Le Cain notes, the director "has made no claim to making a film about the Events [...]—in fact, it is the distance between this reality and the protagonists' mode of existence that is emphasised" (no pg.). Bertolucci's intention was to film not '68 but a "dream" of '68 from the perspective of the early 21st Century. Rather than behave as a part of a collective, group identity in search of social progress, the characters in these films remain individualized. This is in direct contradiction to a Marxist and revolutionary vision of history itself. In such a vision, the individual can only assume a truly historical and revolutionary identity as part of a group or revolutionary party. The protagonists of *The Dreamers* also exist in a state *prima della rivoluzione*—or more aptly put, distant from reality and thus "removed from the revolution." This sense of separation from historical events brings to mind Barthes's description of the photographic medium as one in which our "exclusion" from History is what allows us to truly "look at it."

Bellocchio, on the other hand, takes a radically different approach in his post-'68 work *Buongiorno, notte* (2003). The film addresses one of the most important ramifications of Sessantotto: terrorism. Set a decade after the events of '68, Bellocchio's film recreates the kidnapping and eventual murder of Aldo Moro, former prime minister and leader of the Christian Democratic party, by the Red Brigades. Bellocchio chooses to recreate the historical events through the point of view of Chiara, the only female member of the group. Unlike the other films by Bellocchio and Bertolucci, *Buongiorno notte* does not portray its protagonists as naive adolescents removed from the revolution, but as products and agents of the revolution who are actively living out their ideological beliefs. Both of Bellocchio's works also diverge from Bertolucci's in the sense that they address individual and collective violence. *Buongiorno, notte* does involve individual identity, yet despite the focused point of view of Chiara, her characterization falls more in line with the traditional Marxist thought that her identity is initially developed as part of a revolutionary party. As the story unfolds, however, Chiara becomes more and more individualized and separate, allowing Bellocchio to look at and critique the most extreme forms of collective social uprising. Bellocchio's

style of filmmaking thus radically diverges from Bertolucci's both before and after the revolution in that it refuses to romanticize or glamorize the radical changes in Italy during the 1960s and 1970s.

Bellocchio also employs the power of the image in order to look at History. Unlike Bertolucci's indulgent use of cinephilia, Bellocchio addresses the dominant presence of television—as both recreation and as a medium for reporting the "present" as it happens. Bellocchio's use of still photography is also related to a depiction of the present rather than the past (as in his previous work *I pugni in tasca*). The photograph of Aldo Moro while in captivity is reproduced and distributed as testimony to the present state of crisis. It is described in detail by the television news reports and its effect on the public's reaction affirms the medium's power to connect society to official History as it unfolds. Bellocchio, unlike Bertolucci, does not delve into metacinema as an artistic commentary but rather uses documentary historical footage to connect the aftermath of '68 to the trauma of WWII as well as the radical communist political ideals that inspire the protagonists.

My critical analysis of all four films will therefore demonstrate how both still and moving images *within* the visual context of the films are used by both directors to visually and symbolically examine the ideological climate surrounding '68 as well as the specific legacy of the movements.

My first approach to forming connections between these films is to focus on thematic similarities. The films depict young people in states of social, ideological, political, and sexual awakening. Three of the works address incest. The incestuous relationships are construed as both regressive and transgressive. Incest represents the protagonists' inability to grow up and breaks the norms of traditional family bonds. The patriarchal, traditional, nuclear family unit is disrupted by incest; the protagonists in these films thus reject the laws of the paternal order, seeking to break away from the generation of their parents. On a historical level, this break with the "father figure" is this generation's movement away from fascism and the cult of "Il Duce," the political father figure of their parents' generation. The final thematic consideration is temporality. All films address the question of time, or rather, the suspension of time. The stories are "excluded" from the present in one way or another, to again cite Barthes. Bellocchio's setting places the protagonists of *I pugni in tasca* within the claustrophobic interior of a dilapidated villa seemingly untouched by contemporaneity, *Prima della*

rivoluzione examines the idea of "nostalgia for the present," *Buongiorno, notte* unfolds almost exclusively within the walls of the "prison" apartment in which the primary connection to the outside world is through the television, and in *The Dreamers* (likewise primarily set in a claustrophobic interior) the protagonists choose to exist in the temporally static world of cinephilia.

Bellocchio and Bertolucci, however, use a similar style that is revolutionary in aesthetic terms. What will emerge from the following study of the films is not only the thematic affinity but also Bellocchio's and Bertolucci's particular attention to both still and moving images within the visual context of the frame. The films use the consumption of images, the presence of personal photographs, the publication of photographs, the creation of images through mirrors, and moving images in the context of the story to depict the themes of social adolescence, incest, rejection of the paternal order, suspended temporality, and personal memory. Barthes's description of the distance that exists between the present-day viewing of a photograph and the time in which it was taken is the key to understanding the surprising number of family photographs that dominate *I pugni in tasca, Prima della rivoluzione* and, later, *The Dreamers.* The only family photograph in *Buongiorno, notte* is a snapshot of a young girl in the wallet of Aldo Moro—perhaps his granddaughter. The absence of other photographs makes the one of Moro that is distributed by the Red Brigades even more powerful and indicates the medium's power in the public rather than the private sphere.

In his description of family photos, Barthes writes: "With regard to many of these photographs, it was History which separated me from them. Is History not simply that time when we were not born?" (64). The visual references to photography within the films point to photography's ability to create a visual space in which time has momentarily stopped. Along with time, historical reality remains at a distance. Barthes describes it by writing, "what I see has been here, in this place which extends between infinity and the subject (operator or spectator); it has been here, and yet immediately separated; it has been absolutely, irrefutably present, and yet already deferred" (77). In Barthes, photographs ironically become not the documents of history, but the palpable visual evidence of the impossibility of the historian's desire to represent events in their actuality. Like Barthes, Susan Sontag analyzes photography's role as a modern medium in her work *On Photography*. Photography is

unique not only because of its ability to momentarily freeze time but also because of a photo's status as an object of possession. "Photographs are a way of imprisoning reality, understood as recalcitrant, inaccessible; of making it stand still. Or they enlarge a reality that is felt to be shrunk, hollowed out, perishable, remote. One can't possess reality, one can possess (and be possessed by) images—as, according to Proust, most ambitious of voluntary prisoners, one can't possess the present but one can possess the past" (Sontag 163). The characters of the first three films reside in a liminal, temporal space that separates them from "History"—before the revolution, not "born of it." In all three films, the walls of interior space appear dominated by photographs. Photography references the past while "hanging" in the present—they constitute a visual representation of nostalgia. The effect is one of "superimposition." Barthes explains, "...[In] Photography I can never deny that the thing has been there. There is a superimposition here: of reality and of the past" (Barthes 76).

The theme of the "image" in these films emerges through the cinematic depiction of framed photographs as well as the popular images of newspapers and magazines. The protagonists of these films empower themselves in the only way readily available to them—by taking possession of their world through images. *Prima della rivoluzione*, *I pugni in tasca*, and *The Dreamers* also present photographs as parts of collections. The claustrophobic interiors depicted in the three films are dominated by images, or "possessions," of the past. This is not by chance, according to Sontag's theory. "As the taking of photographs seems almost obligatory to those who travel about, the passionate collecting of them has special appeal for those confined—either by choice, incapacity, or coercion—to indoor space. Photograph collections can be used to make a substitute world, keyed to exalting or consoling or tantalizing images" (162). The protagonists in Bertolucci's and Bellocchio's works cope with their states of social adolescence through their attachment to images, images that indeed make up a "substitute world" that is removed from the ramifications of reality. Even in *Buongiorno, notte*, the protagonists live in a world that is completely removed (both literally within the apartment but also in their extreme political ideology) and only inhabitable because of their attachment to the television screen. I will therefore take Barthes's and Sontag's theories on photography one step further in my analysis not only of still images in the films but moving images as well.

Prima della rivoluzione

Bernardo Bertolucci's film coincides with a period in which a new Italian cinema is formed—a cinematic revolution that occurs before the political and cultural one. Bertolucci describes the genesis of new Italian cinema in the interview that accompanies the Criterion Collections's re-release of Bellocchio's *I pugni in tasca*. The effects of neorealism pushed filmmakers such as Bertolucci in the opposite direction. As he puts it, the filmmakers were "squished" by neorealism, resulting in a style of film-making that was more exhibitionist than realistic. Bertolucci describes the subject of *Prima* as that of the ideological education of the protagonist Fabrizio who is eventually "reabsorbed" by his class rather than rebelling against it. The plot, remarkably similar to the plot of *I pugni in tasca*, follows the attempts of Fabrizio and his friend Agostino to escape from a claustrophobic family environment and at the same time to find and embrace a revolutionary alternative (Santovetti 159). The conclusion of the film reiterates, however, a political "impossibility" ("quella del 'borghese' Fabrizio di militare in un partito 'rivoluzionario'") and ultimately an "acceptance" ("quella di Fabrizio di vivere il progetto 'borghese' di vita che, per ragioni di classe, gli spetta") (Micciché 34).

Though Fabrizio is portrayed as a "conformist" and a protagonist who fails to "live" the revolution of the years to come, Bertolucci nonetheless follows Pier Paolo Pasolini's reasoning about the role of the intellectual in revolutionary struggle. "In his portrait of Fabrizio's failure to enact this textual program, Bertolucci was pursuing a line already proposed by Pasolini—'that it is just as necessary and legitimate for the left-wing intellectual to express his own ideological and sentimental crisis as to contribute overtly to the class struggle'" (Kline (1984) 24). But the protagonist's lack of contribution to the greater political struggle is, as we shall see, counteracted by Bertolucci's style. It is his style that is "revolutionary," what T. Jefferson Kline calls "a revolution in vision," rather than his characters (23).

Bertolucci begins his film with a close-up of his protagonist—emphasizing his characteristics as an individual rather than as a member of a collective group. The first shots of Fabrizio and the film's setting of Parma are accompanied by lines of Pasolini's poetry collection *La religione del mio tempo*. This reference is not only literary; Bertolucci got his start as a filmmaker working as an assistant on Pasolini's first film, *Accattone*. The entire introduction to *Prima* is in fact one long stylistic comment on cinema itself—evidence of the "revolutionary" style of

Bertolucci and of his break with neorealism, away from the neorealist aesthetics of Bazin.[2] Fabrizio enters a church and acts as a "spectator" to the vision of his future bride, Clelia—gazing upon her without her knowledge. The sequence, however, does not use traditional point-of-view editing. The viewer is uncertain of the spatial and temporal location of Fabrizio's gaze, which emphasizes "the loss of emotional and perceptual equilibrium suffered by the character" (Kolker 43).

The character of Clelia serves as a framing device for the storyline—the inner context of the plot follows Fabrizio's rejection of her as symbol of his bourgeois future and then his final return to her as an inevitable conclusion. Fabrizio's encounter with his communist friend Agostino introduces the overtly ideological discussions that punctuate the film and constitute its inner core. Agostino questions whether or not the revolution will actually solve their problems, that is, their discontent as children of the bourgeoisie. The theme of revolution, however, is shortly placed in the background and is replaced by the foregrounding of Bertoluccci's metacinematic style. Fabrizio suggests to his friend that he go to the movies to see *Red River*. This is one of many examples in the film in which political dialogue is usurped by discussions of cinema. Not only is political discourse replaced with cinema, but the theme of rebellion against the older generation is also presented using metacinematic references. The character of Agostino, much more so than Fabrizio, exhibits the struggle of this particular generation against the paternal order previously established. Agostino feels the need to rebel against his parents in order to participate in the revolution. Fabrizio's suggestion to his friend, however, is to escape through images—"Andiamo al cinema insieme."

Fabrizio's aunt, Gina, plays a pivotal role in the young man's ideological dilemma. Fabrizio's incestuous relationship with her is a form of revolt against his class and the bourgeois future that is preprogrammed in a marriage to Clelia. It is also a revolt against the paternal order of the nuclear family. Santovetti calls the relationship with Gina an explicit rejection of the figure of the biological father (160). Bertolucci uses the visual presence of photographs to characterize Gina; Kline calls her a "metacinematic figure" that represents the "absent presence of photography" (Kline (1987) 31). "As photography, she repeats the present tense of cinematic images 'which resonates in us without any possibility of consummation.'" Kline is alluding to one of the early scenes in the film, following Gina's arrival to the family enclave, in which she sits on her

bed and looks at family photographs. Her connection to photographs produces a superimposition of the present upon the past; the viewing of past images weakens Gina's temporal connection to "present" reality. Bertolucci goes a step further, however, by making the explicit connection between still and moving images. The family photos that Gina looks at on her bed are arranged in a linear fashion. Each photo is filmed in a series, without cuts, through the movement of the camera from right to left. This is "cinema" in its simplest form—the stringing together of a series of individual images. The camera's movement from right to left, however, produces the strange effect of moving backwards—a visual "regression" that coincides with Gina's regressive sexual involvement with her nephew. At the end of the scene, she turns the photos face-down, in a hopeless attempt at erasing the past and her personal ties to the family. "Photography," Sontag writes, "which has so many narcissistic uses is also a powerful instrument for depersonalizing our relation to the world; and the two uses are complementary. [...] It offers, in one easy, habit-forming activity, both participation and alienation in our own lives and those of others—allowing us to participate, while confirming alienation" (167). Gina's characterization through photography serves in fact to place her in a state of social alienation.

In some ways, however, Gina copes with alienation through the desire to return to a state of adolescence. She tells Fabrizio that she does not like adults. She also engages in a conversation with her "mirror image" while she waits for Fabrizio at Cesare's house. The little girl in the tower above who torments Gina with her incessant singing symbolizes perhaps a younger version of herself (Tonetti 37). Her relationship with a much younger man is also an attempt at recapturing youth. Gina's depiction in Bertolucci's film is remarkably similar to that of Bellocchio's female protagonist, Giulia in *I pugni in tasca*. Gina is frequently filmed indirectly through Bertolucci's placement of mirrors within her bedroom. Like Giulia, she exhibits a general obsession with "images." Before she betrays Fabrizio by sleeping with a stranger, she goes to a newsstand and buys an inordinate number of magazines—all filled with popular images. Sontag writes about the connection between photographs and consumer culture, an important factor in this particular film's historicity: "Through photographs, we also have a consumer's relation to events, both to events which are part of our experience and to those which are not—a distinction between types of experience that such habit-forming consumership blurs" (155–156). When Gina purchases an entire

newsstand's worth of magazines, she demonstrates a desire to escape from her present reality through the consumption of images. Gina must surround herself with an image-world as a coping mechanism. This is made explicit in the scene that follows. After her sexual encounter with the stranger, Gina runs into Fabrizio and the foregrounded, awkward love triangle is framed with the advertisement for a photography studio in the background.

The relationship between Gina and Fabrizio is also developed through Bertolucci's metacinematic style. Fabrizio shows his aunt his own version of a film. "Si chiama camera ottica, è un gioco di specchi." As Gina sits in the darkened "theater" at the top of a tower, she is able to experience the "camera" that renders the real-life presence of Fabrizio in the piazza into a color image through the play of mirrors. Bertolucci's presentation of the image of Fabrizio in color has the effect of making the "image" all the more real, in contrast to the black and white of the actual film. It is as if reality had broken through the cinematic image. Gina, however, remains in the black and white confines of the tower. Here as in several other scenes, Bertolucci's metafilmic style is used to present the thematic tropes of the film. Gina "narrates" the film of Fabrizio by declaring to his image that she loves him. When the real Fabrizio returns, he asks for her critical analysis of the "movie:" "Ti è piaciuto il film? [...] Come cinema verità, non andava mica male. A colori [...]." Gina then points out the peculiar nature of images and their temporality. "Vorrei che niente si muovesse più. Tutto fermo come in un quadro [...]. E noi dentro, fissi anche noi [...]. Niente più maggio, giugno, luglio, agosto, settembre." Gina does not want time to invade their lives, preferring for everything to remain the same, fixed as if in a photograph or a painting.

Bertolucci returns to the device of photographs in the following scene in which Gina and Fabrizio go to visit his friend Cesare. Cesare is an ideological father figure for Fabrizio—an elementary school teacher who plays the role of the left-wing intellectual in the film. Santovetti notes that Cesare represents just one of three father figures in the film against whom Fabrizio eventually rebels—along with Puck, Gina's friend, and his biological father. Throughout the course of the film, the relationship between Fabrizio and each one of this "trinity" is annulled or overturned (160). Because this scene addresses one of the primary themes—the rejection of the paternal order—the shots are visually punctuated by an attention to the family photographs

on the wall of Cesare's house. Both Fabrizio and Gina sit directly underneath two framed photos and their conversation moves back and forth along with the camera's movement back and forth between the photos. Unlike the earlier scene in Gina's bedroom, however, the camera's movement visually mimics the act of dialogue. The photos are first framed in sequence left to right—representing a forward motion, symbolic of the forward-thinking political outlook espoused by Cesare. The photos are then filmed from right to left—as they were before in Bertolucci's initial characterization of Gina. For Fabrizio, Cesare symbolizes movement forward, towards the revolution, while Gina represents "backwardness." Bertolucci depicts through visual form the divergent ideologies of the characters and thus confirms that style can in a certain sense be "political."

Near the conclusion of the film is Bertolucci's overt reference to the political reality of a pre-'68 society. The sequence in question, however, begins with a reference to the power of the popular image. The ideological conversation in the park between Cesare and Fabrizio coincides with that of some young women. They talk about the suicide of Marilyn Monroe. One of the women, incredulous, states, "Non ci credo, sarà pubblicità." Another woman responds, "C'è la fotografia sul giornale." This reference to photography as one's connection to current events confirms Sontag's definition of consumerism and attests to the dominance of the "image" over ideology. As Cesare and Fabrizio make their way through a park, the two characters discuss their ideological views. Cesare is convinced of his own beliefs, stating that the proletariat only wants to improve its economic conditions through a worker movement and his "own calm demeanour implies an understanding of the gap between the left-wing bourgeois intellectual's ideal and the immediate desires and needs of the working people" (Kolker 49). Fabrizio admits that strikes and protests in the piazza are not enough for him. "Io volevo un uomo nuovo, una umanità di figli che siano padri per i loro padri." Fabrizo espouses an idealistic view of change, while Cesare has a more realistic view that also includes his own contradictory participation in the movement.

In a much cited phrase from the film, Fabrizio explains why the idea of revolution no longer means anything to him. "Io ho un'altra febbre, una febbre che mi fa sentire la nostalgia del presente: mentre vivo, sento già lontanissimi i momenti che sto vivendo. Così, non voglio modificarlo, il presente; lo prendo come viene, ma il mio futuro

di borghese è nel mio passato di borghese. Così per me l'ideologia è stata una vacanza, una villeggiatura. Credevo di vivere gli anni della rivoluzione, e invece vivevo gli anni prima della rivoluzione, perché è sempre prima della rivoluzione quando si è come me." Though many critics cite this as indicative of the theme of the entire film, it is rarely dissected fully and explained in relation to its importance as a pre-'68 work. The first important connection to be made is to issues of temporality, to existing in a temporal state that is somehow "out of sync" with reality. In Fabrizio's case, it is his own distance from the present historical moment. Though the term nostalgia is usually reserved for feelings that evoke the past, Bertolucci links it to the present—as if the present reality were an "impossibility" for Fabrizio. Reality is what Cesare alludes to—his character is more in touch with the actual political climate and the ideology of the coming revolution. Fabrizio, in effect, recognizes himself as "out of step" with the present (much like the entire family in *I pugni in tasca*). Fabrizio is literally trapped by his class, but he is fully conscious of the "tensions between committed communist revolutionary activity and the attractions of bourgeois comforts and neuroses" (Kolker 52). His bourgeois future is his bourgeois past, and as such he doesn't want to "modify it." His ramblings into ideological discussions are just a mental vacation for him; he will never be a participant in the actual revolution. Living "before the revolution" will leave Fabrizio unchanged, as evidenced by the conclusion of the film in which he marries Clelia and abandons his rebellious, incestuous relationship with his aunt.

In exchange for a protagonist who does not himself undergo radical change in the ideological sense, Bertolucci rebels "artistically." This is fully evident in the manner in which this sequence is filmed. As the two characters sit across from each other on park benches, Bertolucci's camera moves adeptly between them. First, Cesare sits down on a bench on the right side of the frame. Fabrizio enters the frame from the right and the camera quickly repositions itself 180 degrees. Fabrizio is on the right and the back of Cesare's head is on the left—revealing Bertolucci's own presence behind the camera rather than opting for traditional point-of-view camera work. Another 180 degree reversal. Cesare says, "Ma credi di essere più dentro degli altri." But Cesare explains to him that Fabrizio is, in fact, more "outside." The camera does two more 180 rotations. This is not just stylistic bravura, however—it corresponds to the content of the scene, Fabrizio's ideological "flip-flopping." The repetition of 180 degree cuts is followed by a tracking shot that moves

from left to right and places Fabrizio at the center of the frame. It is then Fabrizio that physically moves back and forth between the park benches rather than the camera. The sequence makes clear that Bertolucci wants the presence of the camera to be felt by the viewer. Bertolucci's presence behind that camera serves a "revolutionary" aesthetic function that Fabrizio, as a character, cannot fulfill in his ideological ambivalence towards the political crescendo to Sessantotto.

I pugni in tasca

Bellocchio's debut film comes one year after *Prima della rivoluzione*. Its style is indeed very different from its predecessor—more "prosaic," to borrow Pasolini's distinction, in its attention to thematic content. As such, the work closely examines social adolescence, the rejection of the paternal order, incest and temporal disruptions. While the character of Fabrizio in Bertolucci's film resides in a state of *adolescenza* before the revolution, "out of sync" with real current events, the characters in Bellocchio's film appear to literally reside in the past. The very atmosphere of their house suggests the "old," or more specifically presents itself as out of step with the actual changes in Italy during the economic miracle that followed World War II (Costa 84). Costa cites Piergiorgio Bellocchio's observation that the very typology of the family is in effect "out of phase" in respect to reality—the atmosphere is "un po' vecchiotta" (59–60). The remote location of the family's villa, its dilapidated exterior and its claustrophobic and cluttered interior all contribute to a dimension "fuori del tempo" that is so crucial to the climate of the narrative (64).

In one of the early sequences, the protagonist (Alessandro) steps out onto the terrace of this remote and disintegrating home. His silhouette, illuminated by the early morning sun, is accompanied by his voice-over and several lines from Giacomo Leopardi's poem "Le ricordanze." "Né mi diceva il cor che l'età verde / sarei dannato a consumare in questo / natio borgo selvaggio, intra una gente / zotica, vil…" (178). This citation could not be more applicable to the narrative situation of "Ale," described as a "Leopardian hero" who is damned to spend his youth in the infernal surroundings of his dysfunctional family's villa (Costa 15). Ale's social damnation is partly due to his inherited disease of epilepsy and also due to the very fabric of his familial structure—blind mother, disabled brother, and narcissistic and incestuous sister. Ale's own sense of alienation and detachment from "normal" society, however, is also metaphorically connected to his adolescence—"l'età verde."

The film thus begins its analysis of those central themes that allow a critical comparison to both *Prima della rivoluzione* and *The Dreamers*. What distinguishes Bellocchio's film is its representation of violence. Ale's social alienation contributes both to his own demise and to a strange sort of philanthropy: in order to save the only "normal" (or "human") one of his family, the oldest brother Augusto, Ale resorts to a plan of violence that includes self-annihilation. Ale's violent acts are those of an "individual" killer, though they serve the purpose of a "greater good"—Augusto's escape into bourgeois banality and his assumption of a role remarkably similar to that of *Prima*'s Fabrizio. Bellocchio's focus on individual rather than collective violence is what also contributes to the film's importance as a pre-'68 film. Costa claims that it gives us the sense of an age ("l'adolescenza") lived *prima della rivoluzione* (122). This particular use of the phrase "before the revolution" makes the connection to Bertolucci even stronger.

Though Ale is able to rationalize his pre-meditated violence, he resides in a liminal space, "sospeso tra la totale assenza di una prospettiva collettiva e l'insignificanza delle aspettative individuali" (99). Ale's violence towards his family thus hinges upon the gap between the individual and the collective. This state of "social" adolescence will be radically changed within just a few years, but it is important to see Bellocchio's protagonist as a symbol of the deep sense of social alienation that will profoundly alter society on a more collective (rather than individual) and violent level in the years to come. Yet how is Ale's individual violence indicative of a greater trend in Italian society of the time? In other words, why is Ale NOT just a deranged teenager but representative of a greater cultural climate in 1960s Italy? Furthermore, how does Bellocchio's 1965 film depict Italian society "before" the revolution of '68?

To address the pivotal function of violence in a discussion on society and events surrounding 1968, I will turn to the work of political theorist Hannah Arendt. She makes an important distinction between violent and non-violent action in her essay "Reflections on Violence" (1969). She classifies the former as bent on destruction of the old rather than on the establishment of the new. Since Bellocchio's film pre-dates the revolution, one must clarify the difference in the depicted forms of violence. To apply Arendt's definition to the presentation of violence in Bellocchio's film, Ale's violence does not lead to the creation of a new situation for himself; the only new structure resulting from Ale's

homicides is the ability for his older brother Augusto to marry his bourgeois girlfriend and escape from the confines of the claustrophobic family enclave. Ale's violence falls more along the lines of Arendt's definition of violent action—he wants to destroy not only the old family structure but also all physical remnants of that dysfunctional system. This is most evident is his violent breaking of family photographs and of the ritualistic burning of domestic objects in a bonfire that follows the death of the mother. Yet Ale's actions are not irrational in the sense that his plan of violence serves a greater purpose—the collective "good" for the family that unfortunately contains the annihilation of the "sick" for the advancement of the "normal." Costa describes it as a project of "risanamento"—"di cancellazione radicale degli ultimi residui di una famiglia le cui tare e malattie, i cui 'inestetismi' sono il correlativo oggettivo di una incapacità di adeguarsi ai mutamenti in atto" (106–107). In this way, Ale's violence is highly rational—it eradicates that which is "noxious" in order to move forward.

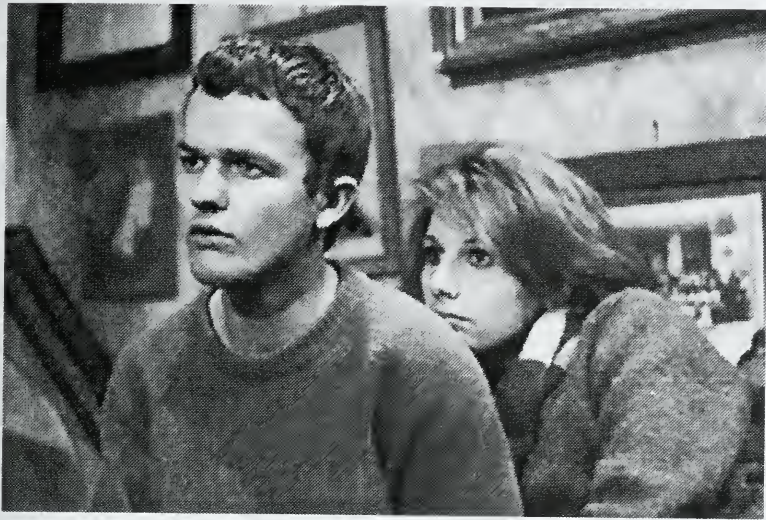
The primary themes of Bellocchio's film—illness, incest, and violence—are all conveyed with the help of the visual cues of framed images. For example, the dysfunctional family's first dinner is introduced by the entrance of the characters into the claustrophobic interior of the dining room. The characters' transition into this interior space is presented using a background of hanging family photos. The communal space of the house is dominated by these images, which simultaneously transport the environment backwards in time, freezing it in a temporal no-man's-land, as well as allude to the eroding family structure. The family dinner is also punctuated by other visual references to photography. The relationship between Ale and his blind mother is constructed by framing both of the characters with photos behind them as Ale cuts her meat for her. In this case, Ale's role is reversed from that of son to that of father—highlighted also by the father's absence in the family structure. Augusto takes up the paternal role as the family's only source of income, but the lack of a traditional father figure contributes to the more general theme of rejection of paternal order.

Giulia's immediate status as a narcissist is also established in this scene and her characterization comes to fruition once again through Bellocchio's use of photography. She is obsessed with popular images in magazines. As we see later on in the film, her bedroom walls are covered with both popular images and family photographs. In contrast, Ale's room is littered with postcards, evoking the "outside world" through

their visual presence. A photo of Marlon Brando hangs above Giulia's bed while a family photo album is within her arm's reach on the nightstand. The image of a famous actor is an important detail in Bellocchio's depiction of Giulia. In Sontag's words: "For stay-at-homes, prisoners, and the self-imprisoned, to live among the photographs of glamorous strangers is a sentimental response to isolation and an insolent challenge to it" (162). Giulia thus responds to her claustrophobic and oppressive environment by surrounding herself with an "image world."

Giulia's affinity for popular images is continually evoked through her reading of magazines. As she looks through one at the dinner table, she then immediately looks for her own reflection in the glass pane of a family photograph. The effect is one of layering the image of the present on the image of the past; this is exactly what Barthes calls the "noeme" of photography. Giulia's narcissism is represented through her use of the glass frame as a mirror and also through the presence of photography itself. Barthes points to the ability of photography to explore notions of identity. "For the photograph is the advent of myself as other: a cunning dissociation of consciousness from identity" (12).[3] Though in this scene, Giulia is not looking at a photograph of herself (as "other"), she is looking at her reflection vis-à-vis a photograph of her family. This emphasizes a strong connection, an embedded-ness, in familial ties—a visual allusion to incest.

The incestuous relationship between Ale and Giulia is continually presented alongside visual representations of their family—in one of the scenes, the dialogue between the two siblings is accompanied by their visual association with two family photographs. Ale is placed in front of a photo of a very young boy—associating him with childhood and indicating his social immaturity, his state of adolescence. Giulia is then foregrounded with a picture of a young woman behind her, which emphasizes the familial bonds that she and Ale warp in their ambiguous relationship to one another. In his commentary to the 2005 re-release of the film, Bertolucci remarks that the actor who portrays Ale, Lou Castel, reminds him of a young Marlon Brando—a visual similarity that can be linked to the image of Brando that hangs above Giulia's bed, another reference to incest.

When picture frames are used as methods of reflection in *I pugni in tasca*, they simultaneously depict the family's past while reflecting their own "present" images within the house—confusing the dead with the living. When the mother dies, Ale smashes this form of representation

(a photo of their uncle) in an attempt to erase the past and to rid the interior space, as Antonio Costa notes, of those signs of absence and of a loss of functionality. The family photos that once hung on the wall have since been torn down in the children's attempt to escape the past and move towards the future. Their attempt is not fully completed, however, because the picture frames have left their imprint on the decaying wallpaper. It is as if the past can never be fully removed—the image evokes the notion of the "present absence." The children must then, however, choose another set of images to replace those that no longer "function." In planning the funeral for their mother, the children must choose from a catalog of images that will accompany the mourning cards. They must figure out what to do with a vast collection of the *Pro familia* magazines—collections of images that ironically allude to the dysfunctional state of the family.

I pugni in tasca is not an overtly political film—as Bertolucci points out and as Bellocchio confirms in the documentary "A Need for Change" that accompanies the re-release of the movie. Bellocchio repeatedly calls the film not one of revolution but of "ribellione"—"alla mia ribellione di provincia." Peter Brunette notes that it is the "personal" that dominates this work. Bellocchio "has always insisted that any eventual revolution must be accomplished on two levels at once, the personal as well as the political..." (49). In the director's interview with Brunette, Bellocchio makes the connection clearer. "What interests

me is people in rebellion, against social constraints or whatever. I want to show characters in revolt against a situation that is suffocating them, and this possibility of change through rebellion is what interests me" (52). It is the struggle against the constraints of family and its inherent "illness" that forces the protagonist of the film to rebel through violent action. Ale's violence is one against the dysfunctional family structure that imprisons him as well as his "normal" older brother. Bertolucci is correct when he remarks that this film (unlike *Prima della rivoluzione*) is not against notions of class, but against the family itself—a rejection of the paternal order left over from Italian fascism.

The film is clearly about adolescence—both in the literal sense and in the more figurative and cultural sense. It is a film about "an age," like *Prima della rivoluzione*. The actor Lou Castel, referring to the protagonists of *I pugni in tasca*, sees them as representative of a generation "in transition," precisely that generation on the cusp of revolution. Film critic Tullio Kezich also makes reference to a broader "buzz in the air" (leading up to the movements of 1968) that surrounded the release of the film. He states in the documentary "A Need for Change" that Bellocchio's 1965 work marks a change in Italian cinema; just three years away from the more pivotal year of '68, the film records that "si sta movendo qualcosa—un annuncio di qualchecosa di importanza, che succederà, che sarà ben più importante."

The Dreamers

Bernardo Bertolucci returns to the "revolution" exactly thirty-five years later with the film *The Dreamers*. With *Prima della rivoluzione*, the director depicts the ideological climate before "Sessantotto." *The Dreamers*, on the other hand, depicts actual events from that year—though removed from the Italian cultural context through its setting in Paris. Critics such as Maximillian Le Cain, however, remark that despite the fact that Bertolucci made *The Dreamers* after the revolution, it rejects "any aspect of retrospection." "This is not '03 looking back on '68; this is '68, or the cultural constituents of '68, existing again in '03." Bertolucci is able to update the major themes that surround 1968 into a more modern "dream" of possibility—sexual freedom, a firm break from the previous generation, and most importantly a deep connection to the revolutionary possibility of cinema.

The Dreamers begins much like *Prima della rivoluzione*—a close-up of the protagonist, the American student Matthew (Michael Pitt), who

explains in a voice-over that he had come to Paris to learn French. The following scene immediately places the protagonist not in a language classroom but in the darkened "cave" of a movie theater. Bertolucci does not waste any time indicating that *The Dreamers* will be "about film," even though by the time of the film's release the metafilmic theme has become almost banal. Matthew's voice-over indicates that his "real education" was that of cinema. And though the film does take place in 1968, Matthew admits that he is not a member of a student movement group but that of an informal "freemasonry of cinephiles." He describes their penchant for sitting in the front rows of the theatre, in order to be the first to receive the "newness" of the images. This description of the habits of the self-proclaimed cinephiles places these protagonists in a similar realm to the previous films: they demonstrate an obsession with "the image."

The distance between the lives of the protagonists and the "reality" of the situation around them is alluded to when Matthew explains that the movie screen is what "screened them from the world." And though Matthew also states that in the spring of 1968, "the world burst through the screen," he is referring more specifically to the closure of the Cinémathèque Française. Bertolucci chooses to include actual documentary footage from the Cinémathèque protests with recreated footage. This depiction of the protest reveals how a major incident was sparked by a minor cause—it "proved that taking to the streets and confronting the authorities could succeed. The lesson did not go unheeded by Daniel Cohn-Bendit, who on the Nanterre campus of the University of Paris was fermenting his own revolution" (Thompson no pg.). Even though, as Thompson indicates, the protests over the theater had farther-reaching implications, Bertolucci uses the event as a mere plot device.

Matthew meets his fellow protagonists, Isabelle and Theo (supposed Siamese twins), at the recreation of this protest—at the very place where "modern cinema was born." Bertolucci then chooses to make a crucial distinction about this film, which again places it in the same aesthetic realm as the previous films. Matthew personalizes the historical events stating, "It was our very own cultural revolution." In this choice of words, however, he alludes to the revolution of Mao more so than the events that actually transpire outside the walls of the Parisian apartment. Bertolucci, therefore, does not only specify that his film is about "culture" rather than politics but also indicates that the film will address the private rather than the public. And in fact, the storyline will continue

to become more and more the private story of the three protagonists while the rest of "history" marches on outside. The character of Theo is played by Louis Garrel, and by virtue of his being the grandson of well-known French actor Maurice Garrel, his presence in the film is metacinematic. As Le Cain writes, "Young Garrel can be seen as the perfect embodiment of Bertolucci's approach to '68: while referentially carrying the emblematic Garrel name, his youthful energy bespeaks the renewing potential of pre-revolution dreaming, not revolution's devastated aftermath." Like Bertolucci's earlier 1964 film, therefore, *The Dreamers* is about "pre-revolution," potential and possibility.

After Matthew meets Isabelle and Theo, the relationship between the three of them becomes disturbingly closer through their mutual obsession with images. The protagonists demonstrate this through an invented game entitled "Forfeit," during which one of them acts out a scene from a film and the others must identify it or "pay up," usually through sexual acts. The actors' reenactment of the scenes is also accompanied by clips from the films themselves—a double metafilmic commentary. This occurs several times throughout *The Dreamers*, though one scene in particular demonstrates what I believe to be a *triple* metacinematic moment. The twins decide that Matthew's initiation into their clan will involve a recreation of a famous scene in Godard's 1964 film *Bande à part*—a race through the Louvre museum. Bertolucci's filming is again intercut with footage from the actual film. Beyond that, however, the race involves running past a series of paintings—individual images that appear to be strung together in a series, like a moving picture itself.

Critics Zubatov and Eyny make a connection between the characters' obsession with images and "regressive" behavior (a distinction that helps link this film to *Prima* and *I pugni in tasca*). "The very reenactment of cinematic moments becomes itself a kind of retreat into the dark womb of the Cinémathèque, a regression into the past, a masturbatory repetition, a refusal to grow up and come to terms with the world outside, to move forward into the uncertain future which, in May 1968, promised something dramatically different from everything that came before" (no pg.). The protagonist's obsession with cinema also extends to other types of images—popular images (Marilyn Monroe's face plastered on a painting in the guest room of the apartment or Anna Magnani on a postcard tacked to the back of Theo's door), personal photos (the photo of Isabelle that Matthew finds in Theo's dresser,

which he subsequently steals and hides in his underwear), and real-time images of themselves in the mirrors that hang on the walls of the apartment and in the bathroom. Zubatov and Eyny also agree that "in fact, *The Dreamers*, is (and not trivially) as much or more about cinema as an art and an obsession—more generally the attachment to images and the way they act as both a means of access to the world outside and a shield from it—as it is about 'the revolution.'" In the first case, the cut-out face of Marilyn Monroe is plastered on top of another image, a painting of "Liberty Leading the People" that hangs above the bed in which Matthew sleeps. As Sontag puts it, "images are indeed able to usurp reality because first of all a photograph is not only an image (as a painting is an image), an interpretation of the real; it is also a trace, something directly stenciled off the real, like a footprint or a death mask" (154). The protagonists prefer the safety of these types of images—it is a trace of something real though not reality itself. "In the real world, something is happening and no one knows what is going to happen. In the image-world, it has happened, and it will forever happen that way" (Sontag 168). The three youths prefer the security of a world of images because it never changes. They fear the world on the other side of the screen because of its intense volatility.

When Matthew finds a picture of Theo and his girlfriend alongside a photo of Isabelle in a bathing suit, the found "image" only reaffirms Matthew's suspicion that the twins are carrying on a strange, incestuous relationship. Matthew takes it and places it in his underwear, literally taking possession of Isabelle—a symbolic act that will come to fruition when Theo forces Matthew to "take" the virginity of his sister after losing a game of "Forfeit." Sontag writes that photography in its simplest form allows us to take "surrogate possession of a cherished person or thing." (155). Still images provoke the young protagonists to engage in exhibitionistic sexuality and also to exert power over one another. When Isabelle forces her own brother to masturbate to a poster on the back of his bedroom door, the image not only becomes the receptacle for Theo's ejaculation but Matthew and Isabelle are viewers of the "spectacle."

Though Bertolucci frequently displays an affinity for using mirrors to set up his shots (seen even in his first film *La commare secca* and more notably in *Prima della rivoluzione*), he makes more extensive use of their image-reproducing capabilities to depict the love triangle between the twins and Matthew. Just as the protagonists are obsessed with popular images and cinema, they become increasingly fixated on

their own images. Their mirrored reflections come to dominate any sort of dialogue that might be unfolding among them. In the very serious discussion of the Vietnam War that occurs between Theo and Matthew, the characters are placed naked in a bathtub set up with a triptych-like mirror. The twins are literal mirrors of each other—the male and female version of the same person and possessing "one brain." Matthew's reflection appears in the mirror as well, symbolic of the "mirroring" of himself in each of the other two. This particular scene is important not only for its focus on images but for the visual incongruity between their ideological discussion and their three naked bodies in the bathtub. The political discussion thus unfolds in the most personal of spaces. This is reiterated when the two young men discuss violence, a theme that is at the very center of the events of 1968. Matthew states, "I'm not violent; I'm against violence." His pacifism is contrasted with the blood and violence that is occurring in the streets outside. But the shedding of blood is again personalized rather than politicized when Matthew discovers Isabelle's menstrual blood appearing in the bath water. The three young people appear completely detached and ignorant, in fact, of the reality that is unfolding outside. When a glimpse or mention of reality comes into play, the event becomes immediately personalized—as when Theo opens the window following his voyeuristic act of watching Matthew and Isabelle having sex on the kitchen floor. Outside the window, people are racing through the streets while the three protagonists remain cloistered within the walls of the twins' apartment. It is only when Matthew and Isabelle have "non-regressive sex" that Theo sees the revolutionaries outside (Zubatov no pg.). Non-regressive sexual acts are thus linked to reality rather than the dream-world inside the apartment.

The Dreamers, though not a film about 1968, can be placed along with *Prima della rivoluzione* and Bellocchio's work as a film about a generation that is "before" or "removed from" the revolution. "In *The Dreamers* Utopia is temporally finite, expressed, ironically, not in post-revolutionary success but in celebrating the potential of time 'before the revolution,'" (Le Cain no pg.). Like the previous films, it addresses two central themes that place it in the same category: social adolescence and the distancing of the generation from that of its parents. It is important, therefore, that the film includes a scene in which Theo argues with his father. Though the father in the film is depicted as a left-wing intellectual, and a poet at that (like Bertolucci's own father), his ideology does not necessarily produce an affinity with his son. They disagree over the

dinner table about the father's "lack of action," his refusal to sign a petition against the Vietnam War. The father, however, makes an accurate observation of his own children's relationship to the student movements, sit-ins and "happenings" that they believe can provoke and "transform" society. He addresses his son, "Listen to me, Theo. Before you can change the world, you must realize you yourself are part of it. You cannot stand outside, looking in." This statement seems to contradict Barthes's observation that in order to examine the tension of History, "we must be excluded from it." The father's admonishment, however, could be applied to all three of the young people at the table, who exhibit for the remainder of the film their distance from rather than participation in the changing world. Once the parents have vacated the apartment, the twins can engage in their incestuous relationship without fear of discovery. Isabelle, when questioned by Matthew about what she would do if her parents ever found out, replies that she would commit suicide. Her admission shows that she paradoxically remains loosely tied to the norms of society rather than truly rebelling against them.

Matthew begins as an active participant in the sexual "deviance," but he begins to view their relationship in a negative light as the situation within the apartment begins to deteriorate to a state of chaos. This decline seems to mirror the events occurring outside and also forces Matthew to question the nature of the environment. As Zubatov and Eyny point out, as the trash builds on the streets outside, so does the trash in the apartment. The lack of food in the apartment mirrors the actual food shortages in Paris. Even the protagonist's game of "Forfeit" seems to echo the political power struggles. "What happens in the apartment, then, is a kind of miniature model of the chaos outside. Whereas the spark outside is provided by politics, culture and a whole host of other imponderables, the spark inside is provided by Matthew, whose arrival on the scene penetrates the even more hermetic and infecund microcosm previously erected by the twins on their own" (Zubatov and Eyny no pg.). Matthew labels the twins' relationship as "just a game" and accuses them by saying, "You're never going to grow." The twins' relationship demonstrates a "regression into a golden age"—back to their childhood, indicating that there is something inherently compelling about the past. Matthew takes on a pseudo-paternal role as he attempts to socialize them into adulthood by taking Isabelle out on a "real" date. They go to the movies, though—surrounding themselves again with the safety of images. On their way home, televisions in a shop window

show the worker/student protests and Isabelle refuses to watch. "We never watch television, we're purists." She essentially refuses to watch "real" images, preferring instead to remain in a state of ignorant adolescence. This is confirmed when Matthew is later allowed to enter her bedroom. Her girl-like mentality is proven by the presence of dolls and teddy bears. It is a hyper-feminine space that remains frozen in time. Numerous family photographs also contribute to the space's lack of temporality. Isabelle's sanctuary is soon disrupted as she hears her brother with another girl in the room next door. Even her temporary detachment from her brother causes her extreme discomfort and she pounds on the walls for him while her "date," Matthew, tries to subdue her. Their attempts at a normal, mature evening are unproductive.

The conclusion of the film, as in *Prima*, contains the most direct discussion of politics among the protagonists and finally forces them to come to terms with the events that are unfolding in the real world. The discussion, nonetheless, is inextricably tied to the main theme of *The Dreamers*—not revolution, but cinema. Though photos of Mao hang on the walls of Theo's room and Theo reads from Marx, it is Matthew who makes the association between the idea of a revolution and cinema: Mao is like the director of a blockbuster "movie." Matthew also sees that Theo is essentially another version of *Prima*'s Fabrizio—a left-wing intellectual who will never experience the revolution. Matthew says, "If you really believed what you were saying, you'd be out there." But Theo retorts that they can never be "out there"—"You're inside, like me." Like Fabrizio, the three adolescents in *The Dreamers* remain "removed" from the revolution—forever at a distance from history.

The final scenes, however, thrust the protagonists in the midst of the actual events. When the twins' parents return home unexpectedly and find the three young people naked and asleep inside a womb-like fort within the apartment, the shock leaves them practically speechless. Unsure what to do, they do not confront their children but instead "pay them off," leaving them a check. When Isabelle finds the check and realizes that her parents now know about her incestuous relationship with her brother, she attempts to kill them all by turning on the gas in the apartment without warning the sleeping boys. Her actions could have resulted in the ultimate regression—a downward spiral into sexual experimentation and incest that leads to the only possible remedy, death (as in Bellocchio's *I pugni in tasca*). In fact, Isabelle's actions are similar to Ale's in *I pugni in tasca*. In order to purify the familial unit,

her only choice is suicide and homicide. As Zubatov and Eyny write, "Bertolucci, now himself an old man, gives us sexual perversion as a journey of innocent discovery undertaken by the young protagonists to bridge the gap created by their alienation from the simultaneous madness and drudgery of life outside. But by the end of the film, that same perversion becomes a retreat from life in its entirety, and Isabelle's act is therefore a kind of ultimate retreat from the uncertainty of 1968, from the uncertainty of the future."

What saves them, however, is "1968." A rock flies through the window and Isabelle, covering up her actions, tells the boys that "the street came flying into the room." The claustrophobic, isolated interior space finally clashes with the reality of the exterior. The three protagonists race down into the street to join the crowd. Matthew, however, wants to remain separate from the twins' sudden realization that things are really happening. He does not want to blindly join the crowd and when Theo begins to make a Molotov cocktail, Matthew protests. "Violence is wrong." Matthew rejects the crowd mentality and, when separated from the twins, goes off in the opposite direction with his dream of pacifism intact. The twins continue on, remaining "together forever"—just as Isabelle wants. The final shots of the film are slightly ambiguous, however, in their moral tone. They depict the clash between police and the protesters, though with such dramatic filmmaking that it appears that Bertolucci glamorizes the events, making them all the more cinematic with his use of slow-motion footage. The credits then roll, though backwards. Is Bertolucci indicating that nothing really "moves forward?" All that remains is the artifice of cinema? Does the director wish only to return to a state of being "before the revolution?"

Buongiorno, notte

Bellocchio's post-'68 work begins with the darkened interior of an apartment, accompanied by the voice over of a real estate agent. The cave-like atmosphere, punctuated only minimally by traces of light from outside, introduces the primary space of the film as insular and claustrophobic. It will take on more of this ambiance when it later becomes the space of Moro's captivity. The female protagonist of the film, Chiara, is then introduced along with her "fake" husband, Ernesto. As they survey the apartment, a shot reveals a lone poster hanging on one of the walls—the only object in the otherwise empty space. It is a typical, glamorous poster of Hollywood and it is the only reference to popular

cinema within Bellocchio's work—making it drastically different from Bertolucci's production of the same year. The medium of film will be replaced in *Buongiorno, notte* by the confrontation between the medium of television and that of documentary footage, which gives the work a sense of immediacy that constantly competes with images of the past. In fact, the following scene is introduced by a sudden cut to a television screen and a circus-like variety show. This is one of three types of images present in the film– those of popular forms of entertainment and consumerism, those of news reports and finally documentary footage of WWII and Soviet Russia. Their coexistence posits a crucial opposition between the imaginary, the real present, and the real past.

The first view of a television program is cross-cut with a shot of Chiara falling asleep on the couch with her "real" husband, Primo, who we soon learn is another one of the Red Brigades along with Ernesto and Mariano. The television show is actually a New Year's Eve program, and thus places the film right on the cusp of 1978. Chiara eventually wakes up and delights in the fireworks outside that commemorate the end of one year and the start of another. The temporal implications of this transition from old to new can also been seen as a metaphor for moving from a state of peaceful adolescence to that of a more violent adulthood. Chiara, along with her fellow, young activists will soon reject an older mode of protest (that which spawned 1968) and adopt a new one—that of terrorism.

As in *I pugni in tasca*, the female protagonist in *Buongiorno, notte* also questions her individual identity through the use of images. She is first seen wearing goggles over her eyes and sitting in front of a sun machine. The television is blaring in the background and she suddenly removes the goggles and gazes at her face in a mirror, touching it and thoroughly inspecting it. Though Chiara is not the narcissistic Giulia of Bellocchio's earlier film, she nonetheless looks at an image of herself and appears confused and distrustful of what she sees in the reflection. This scene not only firmly establishes for the viewer that Chiara will be the central character in the story, but also alludes to the questioning of her own appearance and her identity. This self-image is immediately contrasted with a cut to the television screen. The program has just ended: "Fine della trasmissione." Chiara's self-examination thus concludes with another "conclusion" of images. The next shot reveals that images are replaced with ideology; Chiara is seen reading *The Holy Family* by Marx and Engels. She appears to reject images and choose the written word instead.

The next scene begins with a shot of the television and Chiara closing the blinds of the apartment. She, of all the group, is the most careful to keep the space self-contained so as not to arouse the suspicion of her neighbors and to protect the insular world the Red Brigades will soon occupy. Soon, however, the world of the television and the real world coincide; the sound of helicopters outside alerts Chiara that something is happening and she immediately runs to the television set. As she frantically switches between a golf match and a surreal sort of puppet show (images of an imaginary world), a special news broadcast interrupts the programming—bringing the real world inside. When the newscaster announces the kidnapping of Aldo Moro and the deaths of some in his entourage, Chiara reacts with joy and then immediately tries to stifle her emotions. What is transpiring on the television screen is the result of her extreme ideological and political dream—the two worlds come together to fruition.

This extremely important scene is interrupted, however, by an unusual interlude. Chiara's neighbor drops off her infant child and asks Chiara to watch him for a few minutes. At first, she resists but then, having been thrust the baby, attempts to deal with the situation. On the one hand she is concerned with the plan of the Red Brigades who will soon bring Aldo Moro to the hideout. On the other she demonstrates that she is completely unsure as to how to care for the child. This contrast shows how Chiara may be politically mature and intellectually developed, but she is still a child herself and appears completely flustered by this sudden responsibility. In fact, Chiara leaves the child lying on the couch and Bellocchio's camera chooses to keep it in the foreground while Moro and his kidnappers finally enter the apartment in the background—completely out of focus. Bellocchio foregrounds an innocent child while relegating the terrorists to the background. This image is followed by television footage of those killed in the kidnapping plot. Ernesto sits and watches with interest the images of the group's own actions. The images on the television screen create a sense of distance between the members of the group and the realities of what they have done. Bellocchio is thus able to combine images of innocence, of political ideology and of the real consequences of terrorism.

Though Bellocchio uses images on the television more frequently than other types of images, the primary example of a still photo within the film is also its most accurate link to the actual historical events. During Moro's captivity, the Red Brigades took a photo of him with

the flag of the *Brigate rosse* in the background. They then reproduced this image and it was distributed along with a sort of manifesto.

The photo is likewise present in the film, almost exactly the same as the original. Its efficacy as one of the Red Brigades' tools for spreading their militant politics is affirmed when it is circulated not only in newspapers but also discussed on television news broadcasts. It is described verbally, however, as a journalist asks one of the authorities some questions. First the setting of the photo is described—the physical placement of Moro within the frame. The journalist inquires as to when the authorities received the photo. Then the actual photo is specified in its spatial dimensions. Next, Moro's face is described as "tranquil" and without wounds.

The photo of a live Moro, having just been described in words, is followed by real television footage of the funeral for those killed in the kidnapping. The camera pans from left to right over the enormous crowd gathered to remember the dead, then cuts to the photos of the dead men. The photos are filmed slowly moving from right to left and are cross cut with shots of Chiara watching them on the television. She appears fixated on their faces, as if incredulous of the reality of the group's actions, and yet is also visibly angered when the priest refers to the Brigate Rosse as "assassins." The presence of photographs in this scene reinforces the medium's connection to the realm of the dead and to a past that is no longer reachable nor, in the case of the terrorist group, changeable. The documentary footage of the funeral is followed first by a cut to Ernesto watching a variety show on television—another reference to the imaginary world of popular culture. The show is interrupted by a statement by Giovanni Galloni, the vice secretary of the Christian Democrats. He also verbally describes the photo and the appearance of Moro, though this time qualifying that he appears melancholy. Galloni, however, again refers to the specific temporal nature of the photo, saying that it gives the public comfort to know he is alive and seemingly in good health. Its temporal implications are important, for the photo shows that Moro is alive—but only certainly alive at the time of the photo's exposure. By the time the public sees the picture or hears it described by others on television, he could be dead. Moro as a figure thus resides in a sort of liminal space between the past and present, between alive and dead. This strange existence is a testament to the medium of photography itself and is appropriate in Bellocchio's retelling of a period of historical limbo that is represented by Moro's 55 days of captivity. Moro is aware of his state of existential limbo and he himself alludes to the power of the photographic medium when he later argues with his captors about his impending death. He tries to persuade them that if they kill him and a photo of his body is shown to the public he will undoubtedly become a martyr rather than a political weapon for the Red Brigades. The power of photography will be able to permanently fix Moro's image in the public memory and turn death into a sort of heroic and historic act.

The third type of image besides the still photograph of Moro and the television images appears as Bellocchio begins to more fully develop the character of Chiara. Bellocchio splices documentary historical footage in black and white into a series of increasingly longer

dream-like sequences. The first comes directly after she sees the photo of Moro in the apartment. Chiara appears to be dreaming, but her dreams are in black and white and contain images of Lenin, flags and children. Images of Russia, Stalin, and elaborate political spectacles reappear after the description of the Moro photo by Galloni. When the viewer learns that Chiara's father was a partisan in the Resistance movement during WWII and that both her parents are dead, the connection between the images of her political ideals and those of her more personal history becomes confused. While Chiara reads a letter that Moro has written to his wife, Moro's voiceover is suddenly replaced with another voice that describes events of the Resistance. Chiara reacts with a jolt as the present is violently interrupted by the past—the voice of her father and black and white historical footage of fascism. The face of Chiara and the footage of Italy's fascist past are also intercut with the rest of the Red Brigades looking one by one into the peephole of Moro's captivity room. Bellocchio thus connects the two extremes of fascism and left-wing terrorism and places Chiara in the middle—caught between her own personal history and her involvement in the present unfolding of it. The documentary footage ends with three shots of young girls; these images allude to the innocence that is still left in Chiara and which will eventually make her change her course of action as an individual rather than the member of a group.

Since Moro's letter is the impetus for Chiara's personal memories, it also places him in the role of a father figure. As such, Moro also appears in Chiara's dreams when she sees him moving around the apartment freely while the rest of the group is sleeping. Chiara also explicitly makes the connection between Moro and her father when she tells her friend Enzo that Moro's letter that was published in the newspaper reminded her of her own father's letters. The blurring of lines between present reality and personal past continues during this discussion with Enzo. Enzo wrote a screenplay entitled "Buongiorno, notte" that Chiara had recently read. In it, Enzo imagines a scenario very similar to the one in which the Red Brigades now find themselves. Chiara criticizes his hobby of writing screenplays by saying that imagination never resolved any problems—"la realtà è un'altra cosa." Enzo responds, "L'immaginazione è reale." He then eerily alludes how his own imagination has become a reality: he has changed the ending completely and has included a young woman, like Chiara. At this point Chiara finds herself in a state of limbo herself as she hears Enzo describe a literary reality, a

fiction, which is uncomfortably close to her personal reality. Enzo narrates the story to her, describing how the fictional woman wants to save the prisoner because she does not believe in group's mentality anymore. "Non ci crede... Lei si infuria con se stessa per essere stata così cieca, così stupida... deve fare qualcosa." It is Enzo who is able to pinpoint Chiara's growing sense of individuality and her potential power to save Moro's life—perhaps even before Chiara is fully aware herself.

Unlike Ale in *Pugni in tasca*, Chiara is not able to embrace her individuality and actively carry out her individual desires—she can only dream of them. Once Chiara realizes that Moro will be killed and becomes aware of her own dissent from the group, it is too late. She can only dream that she is able to let Moro escape from the apartment and walk the streets a free man. This image is immediately contrasted with the reality of the situation as the viewer sees the rest of the group lead Moro out blindfolded. Bellocchio then inserts actual television footage of Moro's funeral in order to establish the truth of his death. The final shot of the film, however, alludes to Chiara's more peaceful version of the conclusion as the viewer sees Moro alive and walking away from his captors. Bellocchio thus uses Chiara's point of view to make his own political and ideological statement against an extreme form of political violence that unfortunately was one of the negative consequences of the movements of 1968.

Conclusion

As Le Cain defines it, the legacy of 1968 is as a "moment defined by Possibility—political, sexual, aesthetic (read: cinematic), even fashionable—that suspends itself from the consequences of history" (no pg.). This definition seems to indicate that '68's legacy hinges not on the historical but on the possibility and potential embedded in it as a symbol of "an age." If this is the legacy of "Sessantotto," then the early films of Bertolucci and Bellocchio are essential components of its creation. *Prima della rivoluzione* and *I pugni in tasca* portray a state of adolescence that is literally before the revolution, though tinged with a sense of what is to come. Because the protagonists of these films are excluded from the revolution, they provide a unique and essential distance from History that allows us, to again quote Barthes, to "look at it." Bertolucci's approach to *The Dreamers* is somewhat similar; although the events of the film coincide with the '68 uprising, the narrative is removed from the Italian context and the protagonists, by choosing to reside in the comfortable

womb of an image-driven dream world, remain at a distance from reality. *Buongiorno, notte*, though it is the only work to truly examine the legacy of Sessantotto, also exhibits a critical sense of distance both in its setting a full decade after the revolution and in its depiction of radical political violence. Yet despite their diverse approaches to the aura surrounding '68, all the films show through their use of photography, metafilmic techniques, and mass media the importance of "the image." Both of Bertolucci's films delve into metacinema as a means of reinforcing the power of the moving image. The director thus presents film and its revolutionary aesthetics as the most effective means for examining the great changes in Italian society during the 1960s. Bellocchio's two works not only diverge from Bertolucci's but also differ greatly from each other in their approach to the image. While *I pugni in tasca* primarily uses the presence of photography for its temporal implications (its ability to stop time and its constant reference to the past), *Buongiorno, notte* uses one photograph in particular and televised images to address the more immediate present. All of the films thus present the power of the image yet also its powerlessness in capturing reality; in particular, they show the impossibility of fully representing the historical era surrounding Sessantotto. As mentioned earlier, this is the irony to which Barthes alludes in his description of viewing photographic images: the specific moment "has been absolutely, irrefutably present, and yet already deferred" (77). Photographs, for Barthes, are not historical documents but the palpable evidence of the impossibility of the historian's (and our) desire to see events in their meaningful actuality. It is an ironic endeavor, according to Bertolucci and Bellocchio, whose (im)possibility and endless necessity may be expressed only through the language of cinema.

Notes

1. It is Costa's analysis of Bellocchio's *I pugni in tasca* and his description of its portrayal of an age of adolescence that has helped me to link the two works together.

2. T. Jefferson Kline compares Bertolucci and Godard's approach as a rejection of André Bazin's theory of cinema. "The autonomy of the work, its status as a rival totality to the real, is to Bazin literally unthinkable. Hence he downgrades any kind of form except that subservient to the form of the real. Bazin's emphasis on the art, the sequence, serves to keep the cinema in a kind

of infancy or adolescence always dependent on the real, that is, on another order than itself" (19–20). If, as Kline alludes, Bertolucci's aesthetic approach counters Bazin's emphasis on the real (by making, for example, the presence of his camera known to the spectator) and attempts to move past a "cinematic adolescence," then a more cogent connection can be made between the form of *Prima della rivoluzione* and its thematic examination of "social adolescence."

3. Kline also invokes Barthes by explaining that the photograph "forever repeats the moment of what Lacan called the 'mirror stage of development,' the moment at which the other is inscribed in the self as a constituent part of the ego" (31).

Works Cited

Arendt, Hannah. "Reflections on Violence." *The School of Cooperative Individualism*. 22 April 2007 <http://www.cooperativeindividualism.org/arendt-hanna_reflections-on-violence.html>

Barthes, Roland. *Camera Lucida*. Trans. Richard Howard. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1981.

Brunette, Peter. "A Conversation with Marco Bellocchio." *Film Quarterly* 43:1 (1989): 49–56.

Costa, Antonio. *Marco Bellocchio—I pugni in tasca*. Torino: Lindau, 2005.

Kline, T. Jefferson. "The Absent Presence: Stendhal in Bertolucci's 'Prima della rivoluzione.'" *Cinema Journal* 23:2 (1984): 4–28.

——— *Bertolucci's Dream Loom—A Psychoanalytic Study of Cinema*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1987.

Kolker, Robert Phillip. *Bernardo Bertolucci*. New York: Oxford University Press, 1985.

Le Cain, Maximilian. "Before the Revolution: Bernardo Bertolucci's The Dreamers." *Senses of Cinema: An Online Film Journal Devoted to the Serious and Eclectic Discussion of Cinema* 32 (2004). 17 September 2007 <http://www.sensesofcinema.com/contents/04/32/the_dreamers.html>

Leopardi, Giacomo. *Canti*. A cura di Niccolò Gallo e Cesare Garboli. Torino: Einaudi, 1993.

Micciché, Lino. "Prima della rivoluzione." *In viaggio con Bernardo: Il cinema di Bernardo Bertolucci*. A cura di Roberto Campari e Maurizio Schiaretti. Venezia: Marsilio, 1994. 31–40.

Sontag, Susan. *On Photography*. New York: Dell Publishing, 1977.

Santovetti, Francesca. "L'angoscia e la rivoluzione: Bernardo Bertolucci e il cinema di poesia." *MLN* 108:1 (1993): 152–166.

Thompson, David. "Undress Rehearsal." *Sight & Sound* 14:1 (2004): 22–25.

Tonetti, Claretta Micheletti. *Bernardo Bertolucci—The Cinema of Ambiguity*. New York: Twayne, 1995.

Zubatov, A. and Yaniv Eyny. "Above the Revolution: The Dreamers and Alienation." *Bright Lights* 45 (2004). 17 September 2007. <http://www.brightlightsfilm.com/45/dreamers.htm>

La violenza politica come spettro e come trauma in *Il Segreto* (2003) di Geraldina Colotti e in *Arrivederci amore, ciao* (2006) di Michele Soavi

Federica Colleoni
University of Michigan, Ann Arbor

> "Forse per la prima volta uno si rende conto di come sia difficile, specialmente negli ultimi anni, mettere su un film così... così anti-tutto..."
>
> (Michele Soavi, intervista, a proposito di *Arrivederci amore, ciao.*)

Una non completa rielaborazione sia dal punto di vista politico che storiografico del tema della violenza politica è stata evidenziata da più parti. Le storiche Anna Bravo e Giovanna Fiume hanno affermato che nell'attuale ricerca storica e riflessione politica sugli anni '70 "il tema della violenza rappresenta il non detto, il rimosso, il problema irrisolto,"[1] da cui la difficoltà a costruire un senso comune e a recuperare la complessità di fenomeni radicandoli nel loro contesto. Se da un lato questa difficoltà a raccontare quella stagione manifesta da parte della sinistra rivoluzionaria "un grumo identitario che esprime retaggi ed echi di stagioni passate nelle quali l'analisi doveva confrontarsi con l'accusa di collateralismo o di fiancheggiamento,"[2] dall'altro c'è chi, come Tom Behan, rileva una distorsione politica messa in atto dallo stato italiano: "Today most young people equate the ten years of mass youth and working class rebellion following 1968 as years of left-wing terrorism. The fact that there were tens of thousands of activists involved in the public actions of the far left has been forgotten."[3] Difficoltà a confrontarsi con la violenza politica significa, di conseguenza, difficoltà a scandagliare motivazioni e differenze. Ciò si traduce spesso, nella produzione letteraria, in una presenza misteriosa: "l'enigma è sempre legato alla lotta armata, spesso al rapporto tra violenza e ideologia, che viene

rappresentato come il non detto per eccellenza di chi ha partecipato a quella stagione."[4] Eppure oggi si assiste a una produzione sempre più cospicua, tanto che Silvia Dai Prà ha definito questo fenomeno, non senza ironia, "lo sterminato romanzo degli anni settanta."[5]

Spesso si è scelto di elaborare delle trame attorno al motivo del "mistero," della verità che si nasconde e poi si manifesta in un contesto familiare apparentemente normale. L'apparizione del *fantasma* (termine che nel corrispettivo francese, *revenant,* ben trasmette questo senso di *ritorno* dal passato) mette in luce una disfunzione, un disturbo, in un presente che è solo apparentemente privo di tensioni. L'emergere del passato in un contesto noto produce l'effetto di angoscia dell'*Unheimlich* freudiano,[6] per cui la presenza *perturbante* è ciò che, appartenendo alla sfera del familiare, ci si presenta improvvisamente come sconosciuto, spaventoso.

Come è noto, Jacques Derrida, nel suo *Spectres of Marx* (1993),[7] teorizza la possibilità di una *spettropolitica* e di una *spettropoetica*, ossia un contro-discorso che ha la funzione di consentire allo spirito del "morto" di ritornare, tramite uno spostamento o un moltiplicarsi. In particolare lo "spostamento" in questione è di natura *temporale*, poiché lo spettro agisce dal passato ma è anche minaccia/presenza nel futuro. In altre parole, e su questo vorrei porre l'accento, lo spettrale allude al passato ma nel contempo ci parla del presente, delle sue paure, dei suoi fantasmi. Lo spettrale è indice di una mancata o inconclusa rielaborazione del lutto, la quale è infatti strettamente connessa con le modalità attraverso le quali il presente si confronta con il passato. Se è vero che a seguito di un trauma, l'elaborazione del lutto implica il recupero di un equilibrio delicato di ricordi e dimenticanze, laddove questo lavoro si compie in maniera imperfetta, lo spettro fa la sua comparsa. Derrida teorizza a questo punto il concetto di spettro in quanto *frequenza* di una certa visibilità, visibilità dell'invisibile. Laddove il termine *frequenza* usato da Derrida riporta alla mente quello di *frequentazione*, il termine *visibilità* rimanda piuttosto a quello di *visitazione*. Malgrado le pratiche messe in atto per "scongiurare" il ritorno dello spettro, esso è destinato a ritornare, frequentare, visitare, ossessionare l'immaginario sotto forma di "demone," o "fantasma" (sebbene non in senso letterale, come avverrebbe nel "fantastico," ma metaforico).

In alcuni romanzi italiani che hanno al centro il tema della violenza politica e del terrorismo, il topos della visibilità/invisibilità identificato da Derrida, si articola tramite la presenza di indizi, di tracce scritte, in

particolare di *lettere*. La visibilità attraverso la "lettera," in assenza della voce e del volto, afferma in altro modo la "presenza," ma differisce temporalmente il momento del dialogo. In altri termini, la lettera permette visibilità/leggibilità *in absentia*, e consente l'apparire dello spettro. Nei romanzi, come nel caso di *Tuo figlio* (2004),[8] di Gian Mario Villalta, a volte la lettera tenta di spiegare una scelta esistenziale e politica, sebbene la distanza (spaziale e temporale) dall'interlocutore/lettore, costringa al monologo, al "proclama," il quale, limitando spiegazioni ulteriori, si concede la reticenza, l'elusività. La lettera, in quanto genere letterario, è per convenzione strumento privilegiato della comunicazione privata e giustifica lo spostamento del discorso dal pubblico al personale. Si tratta della ripresa di un topos dell'epistolografia antica, secondo cui lo scambio epistolare permette di istituire un *colloquium* con l'amico, proponendo un esempio di vita pedagogicamente più proficuo dell'insegnamento dottrinale.[9] Tuttavia, nel caso dei romanzi in questione, la lettera non prevede *risposta*, non mette in atto una *corrispondenza*, piuttosto è indice di un colloquio interrotto. In questo essere segno di una impossibilità al dialogo, è anche segno di un'educazione spirituale mancata. In ogni caso l'inserzione di lettere risponde all'esigenzia di riportare il racconto del *trauma* dal pubblico al privato, al familiare.

Interessante da questo punto di vista è il breve romanzo di Geraldina Colotti,[10] poetessa ed ex-membro delle Brigate Rosse, *Il segreto* (2003) pubblicato da Mondadori nella collana "Shorts" e dunque destinato a un pubblico molto giovane (bambini sopra gli 11 anni, come si legge sul retro di copertina). *Il Segreto*, ambientato nel 1999, narra la storia di una tredicenne, Scilla, che scopre di essere figlia di una terrorista che ha volutamente rinunciato al regime di semilibertà. Scilla è stata partorita in carcere e all'età di due anni è stata adottata dalla zia materna, Rosa, attraverso l'interessamento dello zio paterno, il parroco don Claudio. All'inizio del racconto, la ragazza ha da poco tempo cominciato a frequentare i ragazzi di un centro sociale quando, contemporaneamente, alcuni strani avvenimenti suscitano il suo interesse. Innanzitutto scopre nell'ufficio del prete la copia di un saggio dell'autore svedese Pär Lagerkvist intitolato *La mia parola è no*. Il libro reca sulla prima pagina una frase tracciata con una grafia irregolare: "Conciliazione! Dovremmo conciliarci con i muri della prigione perché fuori tutto è verde, perché l'aria profuma di fiori? La mia parola è no. A Claudio. Vera."[11] La conciliazione a cui il saggio di Lagerkvist, scritto nel 1927, si riferisce è quella dell'uomo con la vita e con Dio, in superamento di una concezione

nichilista dell'esistenza umana.[12] Il testo di Lagerkvist esplora, tramite un linguaggio poetico, il tema dell'utopia, della prigione, del dolore, e stabilisce in un certo senso non solo il tono, ma anche l'ideologia del romanzo di Colotti, ossia una rivisitazione poetico-utopica della violenza politica degli anni '70-'80.

In seguito, all'interno di una stanza segreta e buia della propria abitazione, Scilla scopre delle lettere accatastate, mai aperte. Leggendone alcune di nascosto, si insospettisce e, dopo avere compiuto alcune ricerche, ne intuisce finalmente la provenienza. La lettura delle missive, firmate sempre dalla fantomatica Vera, turbano la quotidianità della protagonista (e del lettore) agendo a vari livelli. Dal punto di vista emotivo mettono in gioco i sentimenti famigliari, dall'altro inducono allo sdegno civile per il disumano trattamento dei detenuti. Nella lettera seguente si ritrova una evidente ironia nei confronti del mondo carcerario, del suo linguaggio, del suo *panopticon* crudele, del suo intento redentivo di matrice religiosa, destinato a fallire:

> Tesoro mio,
> è arrivato l'inverno: un altro inverno lontano da te. L'umidità mi penetra nelle ossa e, nel quadratino di plexiglas che fa da specchio (nelle carceri speciali è proibito ogni oggetto "potenzialmente pericoloso"), anche la mia faccia sembra spugnosa come uno strano fungo cresciuto al buio ... Questo posto è pieno di telecamere da cui ci osservano uomini e donne in divisa, che al collo portano un foulard con la scritta "vigilando redimere." Ma quale redenzione, io vedo solo gesti meccanici, la routine di una fatica quotidiana che ci trasforma in oggetti ... in prigione ... non si guarisce nessuno, lo si rende solo inutile e cattivo...[13]

Le parole di Vera sembrano suggerire che, in assenza dello specchio, al rinchiuso sia negato persino l'atto di *riflettersi* e, dunque, *riflettere* sulla propria identità. Accanto a una "visione" negata, ossimoricamente si dispiega un apparato di forzosa visibilità, che però non mostra niente, non conduce ad alcuna comprensione dell'*altro*, del prigioniero, che viene al contrario sottoposto a un processo di reificazione, attraverso un goffo tentativo di cura e normalizzazione.

Grazie a una ricerca riguardo alle carceri speciali attuata tramite internet, Scilla viene a conoscenza dell'esistenza delle Brigate Rosse. La

ragazza comincia a fare domande e ottiene delle informazioni prima da Don Claudio, il quale le risponde contestualizzando gli eventi senza tuttavia entrare troppo nel merito della questione. Egli introduce il tema con l'espressione "anni bui," un'espressione tradizionalmente usata (seppure oggi contestata) per riferirsi all'età medievale, e che ci riporta al topos dell'oscurità e della *visibilità:*

> tu forse sei troppo giovane per saperlo, ma in questo paese ci sono stati *anni bui*. Terroristi di destra e servizi segreti deviati che mettevano le bombe e provocavano stragi... Non hai mai sentito parlare di quello che è successo in piazza Fontana a Milano, in piazza della Loggia a Brescia, o alla statale di Bologna? E, dall'altra parte, i brigatisti che sparavano e uccidevano anche loro, convinti di poter cambiare il mondo. Mai sentito parlare del sequestro Moro o di Bachelet...?[14]

Non soddisfatta delle spiegazioni del prete, Scilla si rivolge alla propria insegnante che le offre, sebbene succintamente, la propria opinione in merito:

> Bisognerebbe partire dal '68, e dal '69, c'erano tantissime manifestazioni, si parlava di rivoluzione. E c'era stata la strage di piazza Fontana ... le Brigate Rosse erano un gruppo armato ... all'inizio i suoi membri si erano presentati come i Robin Hood degli operai e facevano solo piccole azioni dimostrative; poi, nel corso degli anni cominciarono a sparare, "in nome del comunismo e in difesa della classe operaia" e hanno fatto tanti danni... per me i brigatisti non sono stati dei rivoluzionari. Anche se avevano degli ideali, questo non giustifica certo le loro azioni. Se si voglion cambiare le cose, bisogna farlo pacificamente...[15]

Attraverso la voce dell'insegnante viene riproposta la tesi secondo cui la lotta armata di sinistra ebbe le sue radici nei movimenti del '68 e, inizialmente mossa da motivazioni idealistiche, poi si sclerotizzò in posizioni violente e compì azioni ingiustificate. La Professoressa Tiboni non utilizza il termine "terrorista" per riferirsi alle Brigate Rosse (che definisce "gruppo armato"), mentre Don Claudio associa il termine

"terroristi" solo alla destra e al fenomeno stragista. Quando successivamenta Scilla incontra degli ex-brigatisti presso il centro sociale che frequenta, chiede a una di loro se anche lei sia "una terrorista." La donna risponde: "La nostra è una storia complicata, sai, non si può liquidare con questa parola."[16] Un altro ex-brigatista, invece, le spiega che dopo diciotto anni ha finalmente rivisto il figlio durante il primo permesso, e con lui sta cercando di "recuperare il tempo perduto." Stimolata dall'idea che sia possibile riallacciare un dialogo con la generazione precedente, Scilla è invogliata a visitare finalmente la madre in carcere.

Il romanzo si avvia alla conclusione con un indiretto invito all'indulgenza, espresso attraverso le strofe di una poesia citata da Vera in una delle lettere alla figlia Scilla: "Voi che sarete emersi dai gorghi/dove fummo travolti/pensate a noi con indulgenza."[17] Nell'incontro tra le due che si svolge in carcere (Vera, alter ego di Colotti, a differenza di quest'ultima, non ha mai accettato di uscire dalla prigione), finalmente lo spettro diventa pienamente visibile, umano, concreto. Le due si specchiano l'una nell'altra, sembrano riconoscersi come parte di una identità comune: "Per prima cosa vedo i capelli: sono rossi come i miei, forse un po' più scuri, ricci e tagliati irregolarmente [...] assomiglia a me, o meglio, *sono io che assomiglio a lei*."[18] Per Scilla, prima ancora che la visione della madre, l'ingresso nella prigione e l'iter di umiliazione che ha dovuto attraversare al suo interno, descritto nei dettagli dall'autrice, rappresentano una sorta di rito iniziatico. Il suo percorso di conoscenza avviene attraverso la discesa agli inferi del carcere. È lì che si compie l'incontro non solo con la propria storia personale, individuale, ossia con Vera (=la *verità*), ma anche con quella pubblica, collettiva, giungendo alla consapevolezza *storica* che "in Italia ci sono stati seimila detenuti per motivi politici."[19] Lo spettro di Vera, moltiplicato seimila volte, aleggia non più solo sulla vita di Scilla ma su ogni tentativo di liquidare una stagione storica semplicemente come anomalia, come disfunzione o, per citare una metafora usata da Gian Mario Villata in *Tuo figlio*, come un'"escrescenza," un "tumore."[20]

A differenza della letteratura, il mezzo cinematografico possiede la capacità di rappresentare lo spettro e il trauma attraverso delle modalità *visive*, dunque analoghe a quelle teorizzate da Derrida. Il cinema più recente spesso si è proposto di fornire una lettura critica della società italiana e della sua ricerca di una identità nazionale, ricerca resa difficile da distanze politiche, geografiche ed economiche percepite come inconciliabili. Un esempio di questa tendenza è rappresentato dal film

Arrivederci amore, ciao (2006) di Michele Soavi,[21] tratto da un romanzo dello scrittore Massimo Carlotto, esponente del cosiddetto "noir mediterraneo." Il film ripropone stilemi del film noir e del film horror (Soavi ha collaborato con Dario Argento) per raccontare le vicende di Giorgio Pellegrini, un ex-terrorista che rientra in Italia dopo alcuni anni passati in sudamerica come guerrigliero. Pellegrini è un personaggio cinico e arrivista il quale, sfruttando gli articoli 178 e 179 del codice penale relativi alla "riabilitazione," cerca di ricostruirsi un'esistenza "vincente" in quella zona d'Italia detta NordEst che negli ultimi anni ha registrato uno sviluppo economico portentoso al punto di essersi meritata il soprannome di "locomotiva d'Italia," epiteto pronunciato ironicamente nel corso del film.

Nel film come nel romanzo la questione dello sviluppo di alcune zone dell'Italia tra la fine della prima e l'inzio della seconda Repubblica è fortemente messa in discussione a causa del dubbio che questo stupefacente miglioramento economico abbia davvero apportato vantaggi reali alla nazione, ma che piuttosto sia stato favorevole solo a una minoranza di privilegiati. Quelli che nel film vengono messi in luce sono esclusivamente gli aspetti negativi di questo "boom economico" locale: la criminilità e la connivenza delle forze dell'ordine, lo sfruttamento dell'immigrazione, il riciclaggio del denaro, la corruzione di politici e amministratori. Nel mostrare un simile panorama, Carlotto e Soavi indugiano sul decadimento morale dell'ambiente politico e della società che esso intende rappresentare. Non stupisce dunque che scelgano come protagonista un personaggio che si presenta come a-morale, disadattato e violento. Tuttavia, analizzando le differenze esistenti tra il film e il romanzo, alcune in particolare mi sembrano rilevanti per il discorso fino a qui condotto sulla violenza politica e sul trauma.

Nel romanzo di Carlotto, il periodo della violenza politica a cui Pellegrini ha partecipato è narrato brevemente all'inizio, in riferimento alla sua fuga in centro America poiché "inseguito da un mandato di cattura per associazione sovversiva e per qualche attentato senza importanza."[22] In particolare, l'episodio più grave viene raccontato nelle prime pagine:

> A parte la bomba che avevamo piazzato davanti alla sede dell'Associazione Industriali e che aveva ammazzato un metronotte. Uno sfigato al limite della pensione. Aveva notato la borsa, era sceso dalla bicicletta e aveva avuto la

> pessima idea di andare a ficcare il naso. Dai giornali scoprimmo che passava di lì tutte le sere. Semplicemente non avevamo controllato, troppo occupati a vantarci al bar di azioni che avevano compiuto altri.[23]

L'attentato sembra essere descritto come un gesto ingenuo e spontaneista, attuato con l'intento di dimostrare un'appartenenza al gruppo dettata da pulsioni istintive più che da motivazioni ideologiche o ideali ("la mia vita reale [...] era stata basata per troppo tempo su dichiarazioni d'intenti alle quali non avrei mai tenuto fede. Per mancanza di coraggio").[24] Nel film di Soavi, invece, l'esplosione della bomba ritorna a ossessionare visivamente tanto il protagonista quanto lo spettatore come quell'evento traumatico da cui tutta la violenza successiva sembra essere derivata. La morte del metronotte è il risultato di un errore, in quanto Giorgio e il compagno non avevano intenzione di uccidere ma solo di compiere un gesto dimostrativo. Nel film questo è evidente nei brevi flashback che ripropongono l'episodio e mostrano Giorgio scagliarsi correndo a salvare l'uomo che incautamente si è avvicinato all'esplosivo. Il compagno che compie l'azione con lui lo blocca salvandolo, poiché ovviamente il gesto è inutilmente pericoloso in quanto la bomba sta per esplodere. In uno dei flashback, la scena dell'esplosione, la cui drammaticità è accresciuta dal movimento rallentato, si interseca all'immagine del ventilatore da soffitto su cui Giorgio sta fissando il proprio sguardo, sdraiato sul letto del suo nuovo appartamento nella città del NordEst in cui, a distanza di anni, si è stabilito. Il movimento circolare e ripetitivo delle eliche del ventilatore, rammentandogli il movimento circolare della ruota della bicicletta del metronotte scaraventata brutalmente in alto e impigliatasi ai rami di un albero, è l'elemento scatenante della memoria traumatica. Si tratta infatti di quel meccanismo che già Pierre Janet aveva studiato all'inizio del '900 e definito *restitutio ad integrum*, secondo cui la *memoria traumatica*, a differenza della *memoria narrativa*, è rievocata in particolari condizioni così che nel momento in cui un elemento viene rammentato, tutti gli altri elementi seguono automaticamente. Secondo Janet, la memoria traumatica è inflessibile, invariabile, priva di componente sociale, è in sostanza, un'attività solitaria.[25] Nel film, infatti, il flashback della bicicletta e del corpo smembrato ritorna nei momenti di solitudine e di isolamento del protagonista e ne sancisce la progressiva e irreversibile alienazione.[26]

La visione della bicicletta e delle membra sbrindellate della vittima impigliate anch'esse ai rami dell'albero, colpisce lo spettatore per la sua

violenza grafica. L'immagine di un corpo esploso è accostata al movimento ripetitivo, meccanico di un oggetto innocente (la bicicletta), così da produrre l'effetto di *perturbante* di cui si è detto in precedenza. Giorgio è turbato e ossessionato da quel ricordo perché non era sua intenzione uccidere. Il primo atto di violenza della sua vita, ingenuamente progettato per scopi "politici," in realtà si è rivelato disastroso negli esiti. Da allora lo perseguita il senso di colpa, una colpa che non riesce mai a giustificare e cancellare la violenza, "il male" che Giorgio compie costantemente nel corso della vita. Un altro indicatore del ritorno della memoria traumatica è fornito nel film dalla canzone che dà il titolo al romanzo, una canzone di Paolo Conte interpretata da Caterina Caselli alla fine degli anni '60. Come nota Claudio Milanesi, nel romanzo, la canzone segnala i momenti forti della relazione amorosa tra Giorgio e la fidanzata Roberta.[27] Nel film, invece, sia a livello diegetico che extradiegetico, il motivo musicale di Conte/Caselli ritorna ad accompagnare i flashback in cui il protagonista rammenta l'episodio del metronotte, così da acquistare una valenza ossessiva nuova. In questo modo il film pone l'accento, ancora una volta, sull'elemento traumatico, piuttosto che su quello sentimentale. Quello che viene inoltre suggerito dal film, a proposito dell'evento traumatico narrato, è che esista una scissione tra le *motivazioni* del gesto e il *risultato* del gesto: l'episodio della bomba ha solo casualmente prodotto la morte, ma le sue intenzioni, si lascia intendere, erano forse *giuste* o *giustificate*. Giorgio stesso è quindi in qualche modo vittima e non solo carnefice, e la violenza che caratterizza la sua vita successiva, una violenza spesso agita con gesti meccanici e con sguardo assente, appare come una coazione a ripetere dovuta al trauma iniziale. L'evento della bomba è lo spartiacque che divide in due l'esistenza di Giorgio: se prima egli ci viene mostrato come "sensibile" e consapevole che la violenza è solo tattica, strumentale a finalità ideologiche (infatti corre a salvare il metronotte), il Giorgio successivo è "desensibilizzato" al punto che la violenza non è più lo strumento, ma il fine stesso della sua vita. Lo dimostrano il suo rapporto con Flora e l'uccisione inutilmente crudele della giovane fidanzata Roberta, nel finale, con tanto di schietta citazione da una inquadratura del film horror *Shock* (1977) di Mario Bava. Solo nella reiterazione della prepotenza, della brutalità (evidente nel suo rapporto con le donne, ma non solo) egli afferma, sia a gesti che a parole, di trovare conforto, benessere, autoaffermazione (in una scena afferma: "mi piaceva essere una carogna").

Il personaggio di Pellegrini suscita *abiezione* esattamente nell'accezione proposta da Julia Kristeva,[28] poiché produce rifiuto e orrore

nel lettore/spettatore in quanto questi vi riconosce una parte della propria identità che è stata espulsa per poter essere contemplata come altro da sè. Pellegrini è l'*ex-terrorista* aborrito dalla società civile, ma è al contempo complice dei mali di quella stessa società che lo ha prima ritenuto colpevole e poi "riabilitato" per meglio sfruttarne il cinismo. Sia nel film che nel romanzo, il suo personaggio viene rappresentato come "il ritratto preoccupante di un'umanità" o come "l'emblema"[29] di una nazione cinicamente ossessionata dal profitto, dall'essere vincente, una nazione unita *prima* dal mito della lotta contro il terrorismo, *poi* da un approccio aggressivo nei suoi giochi politici e finanziari.

Seppure con modalità diverse, negli esempi qui analizzati, è evidente come lo spettro della violenza politica e del terrorismo sia un fenomeno complesso. Accanto a un discorso che ne sancisce la fine, un contro-discorso emerge che ne proclama invece il ritorno ossessivo, spettrale. Ogni spiegazione della natura di questo fenomeno, sia storicamente che all'interno della memoria "culturale" italiana, è strettamente connessa con la ridefinizione del rapporto tra le ultime generazioni (appartengono a generazioni diverse Scilla e Vera, Giorgio e Roberta) nonché con l'articolazione dell'identità collettiva e nazionale che da questo rapporto dovrebbe scaturire.

Note

1. In "Il Tema." *Genesis. Rivista della Società Italiana delle Storiche* III/1 (2004). <http://www.societadellestoriche.it/nuovo/allegati/all_1108739682_Il_tema.pdf> 7.

2. Idem.

3. Vedi: Behan, Tom. "Allende, Berlinguer, Pinochet … and Dario Fo." *Speaking Out and Silencing: Culture, Society and Politics in Italy in the 1970's.* A cura di Anna Cento Bull e Adalgisa Giorgio. London: Legenda, 2006. 168.

4. Betta, Emmanuel e Enrica Capussotti. "'Il buono, il brutto, il cattivo': l'epica dei movimenti tra storia e memoria." *Genesis*, cit., edizione cartacea, 113.

5. In *Lo Straniero* IX.60 (giugno 2005): 92.

6. Freud, Sigmund. "The Uncanny." *SE* 17 (1919).

7. Derrida, Jacques. Spectres de Marx. Paris: Éditions Galilée, 1993. (Eng.: Specters of Marx: New York: Routledge, 1994). Nel saggio, Derrida esprime un sospetto per le manifestazioni che celebrano la morte di un evento (nello

specifico, la caduta del comunismo) o di un periodo e analizza le opere in cui si evidenzia quello che egli definisce il "lavoro" dello "spettro." In particolare, Derrida prende in considerazione i motivi o "tropi" dello spettro, dello spettrale e dello spirito nei testi di Karl Marx da una parte, e gli spettri di Marx che ossessionano il ventesimo secolo dall'altra.

8. Milano: Mondadori, 2004.

9. Si pensi alle *Epistole a Lucilio* di Seneca.

10. Membro delle Brigate Rosse-UCC (Unione dei Comunisti combattenti), sta attualmente scontando una pena di 27 anni di carcere e dal 1996 ha ottenuto il permesso di lavoro esterno e successivamente il regime di semilibertà. Ha pubblicato libri e poesie. Per una breve biografia di Colotti, vedi il capitolo "Paola," in: Bianconi, Giovanni. *Mi dichiaro prigioniero politico. Storie delle Brigate Rosse*. Torino: Einaudi, 2003.

11. Geraldina. *Il Segreto*. Milano: Mondadori, 2003. 28.

12. Le parole citate sono infatti la parafrasi di una frase contenuta nel testo che così continua: "Dovremmo saziarci di quella nostalgia che la vita terrena chiama felicità? [...] Nulla placa la nostalgia dell'anima né il dolore né la gioia più profonda... Perché essere uomo è avere fame [...] di qualcosa che non esite." Lagerkvist, Pär. *La mia parola è no*. Milano: Iperborea, 1997. 16.

13. Colotti 51–52.

14. Idem 26. Mio il corsivo.

15. Ibidem.

16. Idem 80-81.

17. Idem 87.

18. Idem 107. Mio il corsivo.

19. Idem 63.

20. Secondo Demetrio Paolini, "d'altro canto, questa 'idea martirologica' [...] possiede in sè la rimozione del nemico." Al lettore infatti non è dato sapere quale delitto abbia commesso Vera. Vedi: Paolini, Demetrio. *Una tragedia negata. Il racconto degli anni di piombo nella narrativa italiana*. Vibrisselibri, 2006. 79.

21. Michele Soavi si è di recente cimentato nella realizzazone di una serie televisiva intitolata *Attacco allo Stato*. Sulla versione in DVD (2006) si legge: "Il ritorno delle Brigate Rosse in Italia, dopo 11 anni di silenzio, è stato un *fatto traumatico* per l'intero Paese: l'uccisione dei professori d'Antona e Biagi e del sovrintendente di polizia Petri. Proprio in quest'ultima morte gli investigatori hanno trovato la chiave di volta per entrare nel cuore delle nuove Br."

22. Carlotto, Massimo. *Arrivederci amore, ciao*. Roma: Edizioni e/o, 2000. 9.

23. Idem 9.

24. Idem 12. Si tratta di una partecipazione di natura "libidica", più che intellettuale o razionale, che confermerebbe l'idea freudiana secondo la quale "l'essenza di un gruppo consiste nei legami libidici che l'attraversano da parte a parte, come una fitta rete." Sigmund Freud. *Psicologia delle masse e analisi dell'io.* Roma: Newton, 1995. 41.

25. Janet, Pierre. *L'évolution de la mémoire et la notion du temps.* Paris: Cahine, 1929 e 1984. Citato in: *Trauma. Explorations in memory.* Ed. Cathy Caruth. Baltimore: The Johns Hopkins U.P., 1995. 163.

26. Non solo *alienazione*, ma anche *regressione*, basti pensare alla scena in cui il protagonista, nudo nel letto, assume una posizione fetale, depresso a causa del rifiuto di Flora di intraprendere con lui una relazione sentimentale vera, ossia diversa rispetto al ricatto sessuale a cui è costretta dai debiti di droga del marito.

27. Milanesi, Claudio. "Franchir les frontières, subvertir les règles. Deux romans et une nouvelle de Massimo Carlotto." "Subvertir les règles: le roman policier italien et latino-americain." *Cahiers d'études romanes* 9 (2003): 89–101.

28. Kristeva, Julia. *Pouvoir de l'horreur. Essai sur l'abjection.* Paris: Le Seuil, 1980.

29. Fofi, Goffredo. "Quella carogna è l'emblema del Paese." *Panorama*, 9/2/2006. 166–167. "Giorgio Pellegrini ... è un personaggio destinato a restare nella storia della nostra letteratura, tanto è emblematico del nostro tempo, l'Italia degli ultimi quarant'anni."

Fratelli e fratellanze del '68

Giovanna Summerfield
Auburn University

Il movimento del '68 ebbe un carattere internazionale, policulturale ed interclassista. Fu un conflitto generazionale, una lunga rivoluzione culturale che diede vita ad una serie di riforme istituzionali, di conquiste salariali e di contratti lavorativi, di profonde mutazioni nei rapporti interpersonali, tramite un impegno collettivo ed un atteggiamento solidaristico. Possiamo dire che il '68 fu l'anno d'oro delle fratellanze. Eppure i fratelli italiani, alle prese con le proprie scissioni familiari e individuali, si sentirono isolati.

Sono proprio due coppie di fratelli i protagonisti di due grandi film sugli anni di piombo, *La meglio gioventù* (2003) e *Mio fratello è figlio unico* (2007). Tramite il contrasto tra Matteo/Nicola e Accio/Manrico, che vivono in due mondi separati ma complementari i registi Giordana e Luchetti ci offrono una rappresentazione pregnante dell'incertezza manifesta in un paese allo sbando. Anche i titoli, ispirati ai contributi artistici (e politicizzanti) di Pier Paolo Pasolini e Antonio Pennacchi, sono particolarmente significativi. In *La meglio gioventù*, mentre Nicola saprà inserirsi nel contesto sociale medio-borghese post-sessantottino, Matteo cercherà d'imporsi delle regole, entrando in polizia ma continuando a soffrire per la non accettazione di se stesso e l'impossibilità di dare un senso alla sua esistenza. In *Mio fratello è figlio unico*, Accio e Manrico, membri di una famiglia in costante conflitto, crescono senza comprendersi, e finiscono per riconoscersi davvero fratelli solo quando si rendono conto (ed accettano) di essere radicalmente dissimili. Tali prese di coscienza culmineranno tragicamente in entrambi i film. Le vicissitudini di questi fratelli, pur nei loro microcosmi, sono degli indicatori esemplari di un contesto che bisogna tenere sempre in considerazione per comprendere non solo le svolte inerenti alla trama di questi racconti cinematografici, ma anche e soprattutto le complessità reali e le contraddizioni che ci affliggono ancora oggi dopo quaranta anni di rivolte e risanamenti. L'attenta analisi offerta qui di seguito serve a mettere in luce le motivazioni che sottendono alle scelte dei registi Giordana e

Luchetti e intende contribuire a una possibile rivalutazione critica della crisi sessantottina.

I risvolti del 1968 furono le consequenze dirette di una crisi globale tra la fine della seconda guerra mondiale e la fine della guerra fredda. Per la giovane repubblica italiana, come Stuart J. Hilwig sostiene, fu un periodo marcato dal tentativo di reagire al trauma della caduta del fascismo e della scissione dell'Italia durante la guerra civile, dell'invasione alleata, della sconfitta e della distruzione, a cui fecero seguito rapidamente epocali cambiamenti politici, e sviluppi economici e l'integrazione dell'Italia nell'alleanza NATO.[1] Insieme al considerevole progresso economico, bisogna tenere presente la crescita demografica, il cosiddetto "baby boom" del dopoguerra che portò ad un aumento sostanziale della popolazione giovanile. Al tempo stesso, il sistema capitalista si evolse, diventando sempre di più di natura corporativa e sperimentando con nuove tecnologie le quali, a loro volta, richiedevano una proporzione limitata di manodopera e un'alta percentuale di lavoratori professionali. Inoltre, durante quest'annus mirabilis, nonostante non ci siano state ufficialmente delle reti internazionali, fiorirono dei sentimenti di simpatia e supporto tra i vari movimenti di protesta che si svilupparono proprio a causa di un credo che li accomunava nella loro lotta contro il capitalismo a favore dei diritti individuali e collettivi, dell'est e dell'ovest, del nord e del sud. Un'intera generazione di ventenni e trentenni che, a prescindere dalla collocazione geografica, dal colore della pelle e dal livello di cultura era cresciuta in pace e relativa prosperità e credeva che la libertà e il benessere avrebbero prodotto un senso di completezza e autorealizzazione, si trovò invece a dover riconoscere che la società in cui viveva era l'incarnazione di una democrazia incompleta, fallita, che non era infatti riuscita a dare quello che aveva promesso.[2]

Quel fenomeno che aveva preso piede dapprima negli atenei si spostò anche nelle fabbriche del "bel Paese." Mentre la rivolta in Francia era stata rapida, davvero esplosiva, i lavoratori italiani avevano lentamente aumentato la loro attività di sciopero dal 1966 fino all'apice dell'autunno del 1969, con cinque milioni e mezzo di scioperanti. Il legame tra il movimento studentesco e quello operaio era ai suoi arbori: dopo aver superato la notevole distanza che separava le due entità sociali, il movimento studentesco aprì le porte dell'università di Torino, per un'assemblea generale, anche agli operai che arrivarono a centinaia. Fu poi la volta delle dimostrazioni alla Fiat Mirafiori. La presenza degli studenti diede un nuovo senso di forza, solidarietà e costanza agli operai e pose

fine al loro isolamento. Il motto dell'assemblea operai-studenti, "La Fiat è la nostra università," conferma questo connubio.[3]

Entrambe le opere di Marco Tullio Giordana e Daniele Luchetti sono rappresentative di tali eventi. Giordana ha infatti incluso il personaggio di Vitale che condivide non solo il vitto con Nicola e Carlo, ma anche le pagine che seguono della tumultuosa vita dei protagonisti, facendocelo ritrovare alla fine come architetto della costruzione della bella cascina bucolica ove tutti si riuniscono per celebrare il matrimonio di Sara. Luchetti dal canto suo chiaramente insiste sulla collaborazione tra i ceti sociali, innanzitutto attraverso il personaggio di Manrico, l'operaio, e il professore-filosofo, Montagna, coinvolto in una storia d'amore con Violetta, la sorella di Manrico. Sono presenti non solo alla rappresentazione musicale al conservatorio occupato di Roma, ma soprattutto sono l'incarnazione della solidarietà tra talento artistico e manodopera nella trasformazione del testo *Inno alla gioia* di Beethoven, di cui entrambi sono responsabili. I due registi non possono e non vogliono negare la freschezza, la forte coscienza civile e l'impegno di quella generazione, la struttura della loro protesta che va al di là delle scissioni sociali e geografiche. Ma quello che, allo tempo stesso, sembra essere il loro desiderio è avvertire lo spettatore che il problema endemico alla storia nazionale italiana non è basato sulla volontà di cambiare o sull'identità dei protagonisti di questa voglia di cambiare, ma sulla modalità del cambiamento.

La scissione, che apparentemente non esiste o sembrerebbe non esistere più in linea generale, è invece più che mai presente all'interno della famiglia italiana. Le fratellanze a livello internazionale non sembrano quindi corrispondere a un'armonia tra fratelli a livello nazionale e familiare. Lo scopo di Giordana e Luchetti che rende le loro opere documenti importanti di una storia "minore" è quello di dare al pubblico una rappresentazione realistica di due famiglie comuni e dei dissidi intestini a queste famiglie perbene. Consci delle lacerazioni endemiche alla nazione, Giordana e Luchetti si sono affacciati, senza timidezza, a delle finestre in case comuni, per evocare e per ridipingere le vite di ragazzi che sono in modi diversi degli idealisti ma non per questo intellettuali; sono invece quasi emarginati, "outsiders," che si disperano nel cercare di darsi un'identità in un organismo sociale e politico che già da sè vacilla. Insomma ci regalano il ritratto della vita di ragazzi comuni che sono come cani sciolti in un Paese che non solo non riesce a guidarli ma che non è guidato nemmeno lui.

Giordana apre il sipario su una veduta panoramica di casa Carati. Qui Nicola e Matteo studiano, in stanze separate, due materie diverse e in maniera diversa: il primo è nella sua stanza in compagnia di un amico, entrambi curvi su manuali scientifici universitari, ma pronti a fare una pausa e ad aiutare il padre della famiglia Carati; mentre Matteo si trova nella sua stanza da solo davanti a testi liceali letterari, incapace di smettere e di distogliersi dallo studio. La domanda retorica del padre a Carlo, alla presenza di Nicola, "Tu lo conosci Matteo?" funge da filo conduttore per il resto del film. Questa è, infatti, replicata dallo stesso padre in altre scene del film, rinforzata dalla prostituta che afferma che i due fratelli sono diversi e dall'amico Luigi che a voce alta scandisce "non vi somigliate per niente." Nel corso del film, Nicola intraprende un viaggio verso i mitici paesi del nord, inizialmente col fratello. Ma il progetto fallisce prima ancora della partenza. Matteo e Nicola decidono di prendersi cura di Giorgia, una giovane dalla psiche disturbata, che Matteo ha conosciuto facendo il volontario in un ospedale psichiatrico. La brutalità dell'elettrochoc (il film pone infatti in drammatico rilievo la disastrosa situazione psichiatrica in Italia prima della riforma Basaglia) lo inducono a portarla via. Ma anche il peregrinare con lei dei due fratelli non porterà a nulla. Giorgia infatti viene fermata dalla polizia e ricondotta in ospedale. Matteo rinuncia al viaggio che invece Nicola proseguirà da solo.

Il titolo scelto da Luchetti, *Mio fratello è figlio unico*, dall'omonima, famosissima canzone di Rino Gaetano del 1976, svela tutto prima ancora che il film ci faccia incontrare Manrico ed Accio Benassi nella loro casetta cadente di Latina. Lo stesso Luchetti afferma di averlo adottato perché ha pensato "che cogliesse il sentimento di esclusione dagli affetti, il senso di separazione che prova Accio, che si sente eterno secondo rispetto a Manrico."[4] Manrico è il cocco di mamma, la gioia delle donne, il leader dei protestatari della fabbrica mentre Accio è la rovina di casa Benassi, vergine fino quasi alla fine del film, quando viene coinvolto in una relazione extra-coniugale con la moglie di Mario Nastri, discepolo (dello stesso) più che capo.

Non mi sembra una coincidenza che Riccardo Scamarcio, che interpreta il ruolo di Manrico, abbia recitato in *La meglio gioventù* (suo film d'esordio) nelle vesti di Andrea, figlio di Matteo. I fratelli di Luchetti sono, infatti, le immagini allo specchio dei fratelli di Giordana. Matteo e Manrico sono "i belli" del film, gli *enfants terribles* che finiscono tragicamente, quelli che in fondo hanno trovato nel combattere una missione,

una maniera di resistere alla vita. Accio e Nicola sono invece quelli che rimangono, gli zii che diventano i padri putativi degli orfanelli lasciati dai fratelli, quelli che, cercando in maniera meno "impegnata," hanno trovato stabilità e si sono trovati alla fine, nel bene o nel male, capaci di continuare, forti magari non nella causa ma nella loro *raison d'être*. Questa coincidenza di trama e di protagonisti non dovrebbe cogliere di sorpresa lo spettatore visto che entrambi i registi si avvalgono della mano abile di sceneggiatori come Sandro Pettraglia e Stefano Rulli, e visto che gli stessi Luchetti e Giordana hanno collaborato insieme nello short anti-Berlusconi del 1994, *L'unico paese al mondo*, insieme ad altri grandi nomi del cinema italiano come Marco Risi, Nanni Moretti e Francesca Archibugi.

La profonda diversità simboleggiata dal dualismo dei protagonisti fratelli è particolarmente marcata nel Matteo di Giordana, che ad un certo punto si spaccia per Nicola durante il primo incontro con Mirella. La falsa identità assunta può essere letta in una doppia chiave: da un lato, Matteo sembra dichiarare a se stesso e a quelli intorno a lui la differenza tra lui e suo fratello, la voglia di essere diverso e di essere libero di dire e di fare quello che vuole, il desiderio di rimanere isolato, diverso, ostracizzato e ostracizzante; dall'altro, magari svogliatamente, esprime la voglia inversa, cioè quella di poter diventare, in un certo senso, e anche se provvisoriamente, un altro, uno come suo fratello, che sia abile ad inserirsi, ad essere, a stare insieme agli altri, a tessere amicizie, a rimanere in contatto con gli altri, ma prima di tutto con se stesso. Se si sostiene la seconda teoria, si riesce a capire meglio la condotta, non solo di Matteo ma anche di Accio, la loro confusione mentale che trova sollievo solo nel lasciarsi assimilare dalle forze più reazionarie, quelle che riescono a fornire dei parametri più rigidi, tramite le forze dell'ordine, come il militare e la polizia per Matteo, e le procedure stabilite, come l'iscrizione e la tessera, e principalmente la scaletta gerarchica del MSI per Accio.

Nonostante, a tratti, lo spettatore si trovi davanti dei tentativi di avvicinamento da parte delle due coppie di fratelli, c'è sempre un richiamo, un avvenimento che alla fine li allontana. Nel film di Giordana il primo tentativo coincide con l'afflusso di giovani accorsi da ogni parte del paese (ma anche d'Europa, se si pensa a Nicola che arriva dalla Norvegia) a Firenze per il salvataggio del patrimonio artistico della città, i cosiddetti "angeli del fango" del 1966. L'episodio fiorentino, ed in particolare la scena con il passaggio, di mano in mano, di un antico manoscritto salvato dal fango che ha invaso gli Uffizi, si pone come icona dello spirito di impegno sociale,

come operato corale e quotidiano di questa nuova generazione. Nicola e Matteo si affiancano nel tentativo di recupero e di interpretazione del testo, redatto in latino. Con la torcia in mano, avvolti dallo squallore delle macerie, i due fratelli sono fermi nel tempo fino a quando il grido del superiore di Matteo non interrompe quest'armonia. A quel punto, sia i fratelli Carati che lo spettatore sono richiamati ad un mondo scisso, anche se accomunato da una giusta causa: da un lato la disciplina, l'obbedienza e il dovere del militare e dall'altro l'estemporaneità ed il volontariato dello studente; da un lato la sete di attivismo e di collaborazione dei giovani e dall'altro la loro precarietà professionale, la loro ingenuità e i mezzi limitati con cui si presentano non solo nell'affrontare questa calamità naturale ma anche l'esistenza intera.

Matteo e Nicola si trovano dall'altra parte delle barricate, su fronti separati, gli uni "paurosi, incerti, disperati ma anche prepotenti, ricattatori," gli altri "senza più sorriso, separati, esclusi (in un'esclusione che non ha uguali); umiliati dalla perdita di qualità di uomini,"[5] esattamente come quelli di cui scrisse Pasolini, ispirazione di Giordana, dopo la tragedia di Valle Giulia nel marzo sessantottino. "Si è unito il popolo, e unito combatte, ma il nostro male è male di ognuno di noi."[6]

Manrico e Accio sono iscritti a due partiti opposti: uno è comunista mentre l'altro è fascista; uno organizza manifestazioni contro il padrone della fabbrica, l'altro visita la tomba di Mussolini. A Latina, "la Littoria mussoliniana creata in 235 giorni" lo scontro non era solo tra destra e sinistra, ma tra movimenti rivoluzionari ed ordine costituito. Il celebre intervento squadristico alla Sapienza, di Almirante e Michelini, per la trasformazione del MSI in "partito d'ordine" anti-estremista vide i giovani di destra schierarsi altrove, delusi e confusi. Quando Mario e gli altri militanti di destra decidono di incendiare l'auto di Manrico, Accio prima con le parole poi con le mani afferma il suo disappunto e strappa la tessera; in seguito, quando i fascisti irrompono nel conservatorio di Roma durante la performance di Violetta e Manrico, Accio si schiera di nuovo dalla parte di Manrico e questa volta non solo "perché [è suo] fratello" ma perché si rende conto dell'ipocrisia di quelli che furono i suoi alleati, perché si rende conto che il movimento di sinistra va avanti "con nessun superiore a dettare, [dove] tutti sono allo stesso livello e [si decide] per alzata di mano." Eppure la ricerca di identità da parte di Accio non si ferma qui. Questa vacillante fisionomia è implicita nel titolo del libro di Antonio Pennacchi (molto probabilmente alter ego di Antonio Benassi, aka Accio), *Il fasciocomunista*, opera ispiratrice del film di Luchetti.[7]

Vivere per Benassi è come essere su un'altalena: prima rivitalizza il MSI di Latina, poi si schiera con la sinistra, che molla perché anche l'Unione Maoista a cui aderisce successivamente si rivela un fallimento. Accio è un anarchico alle prese con le grandi istituzioni quali la famiglia, la Chiesa, il partito politico (ovvero i partiti politici). È un ragazzo che in fondo cerca e trova nel partito una famiglia perché in quella vera lui è testimone di ingiustizie. Ben presto però Accio si rende conto che il mondo politico non è certo privo di tali ingiustizie e quindi perde fede e se ne distacca. Il MSI e il movimento studentesco di sinistra sono per Accio due facce di una stessa medaglia: la ricerca disperata di un'appartenenza, di una fede che non ha potuto condividere con i preti del seminario.

All'interno dei film e del periodo storico, l'atteggiamento innovatore e nobile di natura socio-politica è alla fine rappresentato dai personaggi ritenuti e dipinti in modo meno politicizzato, meno ingaggiati ed ingaggianti: Nicola, personaggio giordaniano tanto equilibrato da mantenersi coerente dall'inizio fino alla fine del racconto cinematografico, senza cadere vittima delle istituzioni e senza compromettere i suoi ideali e le sue priorità; Accio, dopo aver testimoniato lo scontro a fuoco a Milano tra la polizia e Manrico, capo terrorista in clandestinità, si rende conto che l'unica soluzione è rifugiarsi nel privato, trovare la pace dell'animo. E quindi nel finale un pò sdolcinato redime la sua reputazione non solo dando alla sua famiglia, e alle altre nella stessa situazione economica della sua, la sistemazione edilizia tanto desiderata, da sempre promessa ma mai adempita, ma riconciliandosi con se stesso—una giustapposizione dell'Accio bambino irrequieto ma contento con l'Accio riappacificato e soddisfatto perché, in fondo, ha fatto quello che si era prefisso a 12 anni: aiutare gli ultimi (e lui l'ultimo lo era anche stato).

Matteo e Manrico, invece, dimostrano di essere dei sacrifici umani per una vittoria ideologica che non si sostanzializza. Manrico, fedele al suo senso di solidarietà, di giustizia, di uguglianza, finisce col distruggere i suoi ideali commettendo due crimini simultaneamente, omicidio e rapina, appropriandosi dei beni del direttore della fabbrica, i quali non sono forse "giustamente" i suoi, ma che non appartengono di diritto neanche a Manrico. La violenza applicata al direttore verrà, a sua volta, applicata a lui, senza reticenza, in pieno giorno, davanti agli occhi del fratello e della compagna. Il Matteo che si cura di Giorgia, per annientare le violenze subite da questa da parte delle autorità mediche e anche dai genitori della giovane, si fa carnefice a sua volta, praticando la violenza

(fisica o psicologica che sia) non solo contro gli altri ma anche contro se stesso. Il suicidio di Matteo, come la morte prematura di Manrico, non mettono un punto finale alla loro vita bensì la continuano tramite non solo la rigenerazione di alcuni dei loro cari, ma anche attraverso l'estensione vitale rappresentata dai due figli che si lasciano dietro. La tragedia dei fratelli Carati, come anche quella dei fratelli Benassi, visti come "fratelli d'Italia," è palesemente esistenziale.

Ironicamente, in *La meglio gioventù*, Giordana fa comparire la logoterapia e fa di Matteo un logoterapista, l'accompagnatore di Giorgia, quello che dovrebbe "farla sentire normale." Ma Giorgia capisce subito: gioca con l'anagramma di Matteo, condannandolo alla pazzia, "Matteo, matto." È Matteo che ha bisogno di aiuto, è Matteo che cerca nei libri della biblioteca di periferia, nella tranquillità e nell'omonomia del luogo, e nella valanga di parole scritte da intelletti stranieri, un senso alla vita, la sua vita.

Nel suo capolavoro internazionale, *Man's Search for Meaning*, Viktor Frankl, fondatore della logoterapia, terza scuola viennese di psicoterapia e contributo essenziale allo sviluppo della psicoterapia e dell'analisi esistenziale in Europa e negli Stati Uniti, enuncia le basi della sua teoria: a detta di Frankl, le parole di Nietzsche, "chi ha un perché per vivere sopporta quasi ogni come," potrebbero considerarsi il motto guida della psicoterapia.[8] Il termine latino *finis* ha due significati etimologici, la fine, intesa come la linea di arrivo, e il fine, inteso come il traguardo da raggiungere. Un individuo che non riesce a vedere la fine della sua esistenza terrena non sarà capace di mirare al traguardo prefissato. Cessa, di conseguenza, di vivere per il futuro. Il solo motivo di sopravvivere per molti è l'amore verso i propri familiari, i figli, il marito o la moglie, i genitori, un talento da usare, un appiglio che sostenga. E per chi non riesce ad afferrarsi a questo scopo esistenziale, Frankl suggerisce di cercare e trovarne uno in tre modi differenti, compiendo un'azione, facendo esperienza con qualcosa che abbia una causa, un valore, e soffrendo.[9] Ogni individuo ha la responsabilità di fare delle scelte, di prendere delle decisioni. Ogni giorno, ogni ora, offre a ciascuno l'opportunità di prendere una decisione, una decisione che determina se ci si vuole o non ci si vuole sottomettere a quei poteri che hanno minacciato di rubare la parte più intima di un individuo, la sua libertà interiore, la sua identità.[10]

Matteo, consapevole di tutto questo, compie le sue scelte dall'inizio alla fine, sviato qua e là dalla necessità di trovare "delle regole da applicare." Matteo rappresenta la stragrande maggioranza dei giovani del

suo tempo, gli studenti sessantottini. Non è certo una coincidenza che il libro che condividerà con Giorgia sia il famoso testo di Edgar Lee Masters, *Spoon River*. Questo è infatti un'antologia di versi liberi miranti a dipingere la lotta interna di un individuo per risolvere i suoi problemi in una società che ha perso contatto con la grande visione democratica, una visione da restaurare.[11] E Matteo, che ha scelto questo testo invece dello schedario dei treni suggerito da Giorgia, legge l'ammonimento di Masters, "[...] andatevene dalla stanza se perdete - andatevene, quando il vostro tempo è finito," una partenza che sa di suicidio ma non di codardia, perché secondo la lettura di Matteo è vile sedersi e maledire le perdite. Ma questo intermezzo letterario non serve solo da messaggio premonitore della morte del protagonista; rappresenta infatti un sentimento relativo al periodo storico che gli fa da scenario; registra tutto sommato, l'insoddisfazione dei giovani, la loro voglia di fare, di cambiare, e la conferma finale di un fallimento, inaspettato, non voluto, ma che deve essere proclamato ed affrontato. È qui assume perfettamente significato l'eco dell'omonima opera pasoliniana; i suoi versi "venite treni, portate lontano la gioventù, a cercare per il mondo ciò che qui è perduto. Portate, treni, per il mondo, a non ridere mai più, questi allegri ragazzi scacciati dal paese"[12] risuonano, senza dubbio, lungo tutta la prima parte del film.

Matteo, Nicola e Giorgia salgono sul treno che li porterà via ma tutti e tre dovranno scegliere destinazioni diverse a seconda del loro traguardo finale. Giorgia torna sotto il controllo delle istituzioni e pagherà con la sua stessa salute fisica e mentale fino a quando Nicola più tardi non la ritroverà; Matteo ritorna indietro verso casa ma si ferma davanti ad una caserma, davanti ad un soldato fermo sui suoi piedi, che si porta un fardello grave sulle spalle, quello di uno squadrone intero, quello di una nazione intera con la quale si confonde e per la quale perde la sua individualità. Nicola continua il suo viaggio sperimentale verso nuovi orizzonti per trovare o ritrovare se stesso, e poter affrontare una vita in due, in tre, poi in due di nuovo, una vita da individuo, una lotta individuale per la pace e l'armonia di pochi (i suoi pazienti, la sua bambina, se stesso).

Le partenze di Manrico da Latina, pur essendo limitate quantitativamente rappresentano la ricerca di un traguardo collettivo, come quello di Matteo. Manrico diventa portavoce di giovani rivoluzionari, di lavoratori stanchi di subire abusi, di inni defascistizzati, perché tutto è mutabile; diventa promotore di massa, (soddisfatto, ad un certo punto, di aver

convertito anche suo fratello alla sinistra). Il suo traguardo è gigantesco come quello di Matteo; sotto lo stress di tale peso, Manrico si piega, cade, da solo, muore. È lo stesso peso che si porta addosso Matteo e che riesce a scaricare buttandosi giù dal suo appartamentino solo dopo aver fatto il suo dovere di figlio, andando a salutare la madre e la sua famiglia, solo dopo aver tentato, per l'ultima volta, di contattare Mirella, l'unica donna che l'abbia amato, e dopo aver innaffiato le piante come da patto contrattuale con la padrona di casa. Anche Manrico stava cercando di riparare le sue mancanze come padre e figlio, servendosi dei soldi detratti a Marotti per comperare una casetta per Francesca ed Amedeo, dove vivere come gente normale, come una famiglia.

Accio invece è quello più in movimento di tutti: viene e va costantemente. Parte da casa per il seminario, ritorna a casa dal seminario, cerca di scappare da casa ma viene ricondotto dalla polizia a Latina, va a Roma spesso per manifestazioni contro i comunisti e ci rimane per una settimana in cerca di almeno un dirigente di destra, passa un anno nella campagna piemontese, in esilio fino a quando il caso Mario Nastri non viene archiviato come morte naturale dovuta ad infarto, va finalmente a Torino a portare i soldi a Manrico per ritornare a Latina. Una serie di viaggi, di ricerche burrascose ma che portano, come nel caso di Nicola, a salvare se stesso e a prepararsi per un rapporto sereno con i pochi a cui, alla fin fine, prova ad essere devoto. Il collettivo di Accio e Nicola è quindi la famiglia. Sono proprio Nicola e Accio con i loro traguardi a misura d'uomo quelli che sopravvivono al sistema, quelli che sanno e possono vivere. Il messaggio di entrambe le opere di Giordana e Luchetti sembra essere ben visibile, dunque: sono i fratelli e non le fratellanze a dover essere solidificati, e curati; sono i microcosmi quelli salvabili e salvati.

Giordana e Luchetti presentano una nazione allo sbando, un'Italia che si schiera da un lato o dall'altro, un'Italia genitrice ma anche genocida, nel suo non intervento, nella forma di una casa da ipotecare per rischiare di vivere in una maniera dettata dal consumismo e dal capitalismo o meglio in una casetta a Latina completamente disossata, con muri che crollano, ma soprattutto una nazione le cui radici sono avvelenate dai conflitti intestini. I due registi italiani dirigono le loro principali inquadrature su una famiglia che comincia a sgretolarsi. Sentiamo i commenti di Carlo e Berto sulle coppie sposate ("che noia!"), la decisione di Nicola e Giulia di convivere nonostante il disappunto dei genitori di Nicola, lo scambio di confessioni di papà Carati e Giovanna, la quale si

reputa liberata dalle catene di un matrimonio triste, senza più speranza; vediamo lo sguardo incredulo della madre di Violetta quando scopre il diaframma della figlia dentro la sua borsetta e il tentativo di un padre sconvolto ma mite di interferire nella relazione tra la figlia e un uomo molto più anziano di lei, il suo professore e compagno di partito, la delusione di Francesca e soprattutto di Accio quando Manrico dimostra di non voler prendersi le responsabilità di padre.

È il quadro di due famiglie: una, la Carati, borghese, colta, l'altra, la Benassi, proletaria, lavoratrice, che riproducono quella generale della famiglia nazionale di quel periodo. I primi decenni degli anni di piombo furono proprio gli ultimi, secondo le statistiche, ad aver fatto guadagnare agli italiani la fama di popolo prolifico, parentado—centrico e mamma—dipendente. Sono, infatti, degli anni Settanta le conquiste sul divorzio, l'entrata della donna nel mondo del lavoro, il decremento delle nascite, la perdita di tradizionalità nella struttura ed identità del nucleo familiare —ci sono coppie che convivono, famiglie ricostruite, singles con figli a carico. La famiglia Benassi (con 7 pargoli in casa, quattro figlie e tre figli, secondo la compilazione letteraria di Pennacchi, anche se Luchetti l'ha ridimensionata) e la famiglia Carati (con due figlie e due figli), con una base tradizionale e comunitaria, sono le ultime testimonianze di questa realtà.

È attraverso la famiglia, questo piccolo nucleo di personaggi comuni, che lo spettatore rivive gli avvenimenti cruciali della storia italiana. La storia d'Italia vive attraverso le due famiglie. È come se, quasi senza volerlo, i personaggi inseguissero le loro passioni inciampando nella Storia, perché, in fondo, la storia siamo noi. Come ha dichiarato Luchetti, "la lotta politica resta sullo sfondo ed in primo piano è il rapporto fra due fratelli che si amano e si rispettano, ma non riescono a confrontarsi."[13] E questo rapporto è ancora al centro del film di Giordana, dove Nicola e Matteo si scontrano ma si riappacificano fino agli ultimi istanti ripresi dalla pellicola quando Matteo dà quasi la sua benedizione all'unione di Nicola e Mirella (ritratto onirico di una passeggiata nei boschi a tre) e quando Andrea, figlio di Matteo, si mette in viaggio ripercorrendo le stesse tappe dello "zione."

Entrambi i film, come pure gli sviluppi sessantottini, si chiudono allora su dei drammi umani, delle tragedie familiari e personali, perché il vacillamento collettivo è dovuto all'insoddisfazione individuale prima di tutto, ad un'incapacità di rispondere a tutti gli sviluppi subitanei della società per sè. I giovani d'allora sapevano che dei cambiamenti erano

dovuti. Sapevano bene quello che non volevano: su un documento di Onda Verde, uno dei più influenti gruppi underground italiani, venne riportato: "Non ci vanno le autorità, la famiglia, la repressione sessuale, l'economia dei consumi, la guerra e gli eserciti, i preti, i poliziotti, i culturali, i pedagoghi e demagoghi. [...] Noi vogliamo cambiare subito e con urgenza le situazioni in cui ci troviamo. [...] La vecchia generazione, che detiene o sostiene o subisce il controllo sociale e la repressione, deve morire prima di noi." E fu proprio questa voglia di non sottomettersi che portò in fallimento la filosofia di gruppo. I gruppi dicevano di combattere l'autoritarismo, ma cercarono di imporre a tutti le loro forme di lotta, i loro stili di vita e le loro idee politiche; dicevano di detestare la forma-partito, ma caddero quasi tutti nella tentazione di riprodurre l'organizzazione di quei partiti che volevano spazzare via.[14]

Non fu il concetto, la speranza, il compimento della fratellanza a debilitare i fratelli italiani, a separarli, ma fu il concepimento di una fratellanza sterile, una che voleva distruggere la famiglia senza poterne o volerne fare le veci. Tale fratellanza non solo recise le radici dei fratelli di sangue, mettendo in questione le basi della famiglia, vista come istituzione borghese da rinnovare, ma anche il benessere dei fratelli che si erano radunati intorno ad una causa comune forgiando false identità e cercando di obliterare i vari bagagli socio-culturali di ogni individuo membro (vedi, il commento pasoliniano sul ceto sociale dei poliziotti di Viale Giulia o il commento di Accio verso un camerata preso dalla lettura de *Il Secolo*, giornale aristocratico—"ma ti sei guardato") e promuovendo quella violenza che vedemmo con l'avanzare degli anni Settanta, rappresentata da Giulia, la moglie di Nicola, in *La meglio gioventù*, passata dal movimento studentesco alle Brigate Rosse, e abbracciata da un Manrico speranzoso in *Mio fratello è figlio unico*.

Nonostante qualche critica sfavorevole verso l'adattamento cinematografico di Luchetti, presentare la famiglia, gli individui che la compongono e le loro crisi dietro questo sfondo carico di problemi sociali e politici, non è un modo superficiale di mostrare una complessità che va al di là delle quattro mura di una casetta in periferia, oltre i problemi personali di un teen-ager che non trova pace ovunque lo metti; non è neanche un modo di decantare l'istituzione stessa della famiglia, l'epopea di coppie che si moltiplicano per più di quaranta anni. È un modo di rivalutare questo periodo di storia, di sottolineare ancora una volta la solitudine dei fratelli vis-à-vis la solidarietà tipica di questi anni, e di affermare che la scissione dei fratelli, il loro senso di dislocazione, di

insoddisfazione che abbiamo udito ancora nelle piazze italiane durante il V-day ("per ricordare come non è cambiato niente. Ieri il re in fuga e la Nazione allo sbando, oggi politici blindati nei palazzi immersi in problemi 'culturali' ")[15] si può solo risolvere nel proprio piccolo, nel proprio paradiso privato, nel sentirsi personalmente realizzato, nell'essere riconosciuto, come i pazienti psichiatrici, come le famiglie operaie di Latina a cui era "stato tolto un tot dalla busta paga," come lo stesso Nicola con la sua relazione amorosa con Mirella, con il matrimonio e la soddisfazione professionale della figlia Sara, come lo stesso Accio, che si ritrova con i suoi ideali di giovanetto ed una famiglia rinconquistata.

Sembrerebbe quasi un inno al trionfo dell'individualismo, dopo tutto. Ma per registi come Giordana che ha da sempre dimostrato un impegno civile ed è figlio di anni ideologicamente impegnativi come quelli riprodotti in altre sue creazioni cinematografiche (vedi *I cento passi*), questa "tattica tematica" serve ad evitare la retorica, concentrandosi sulla situazione familiare, sull'ottica di gente comune, di personaggi contorti e per questo toccanti, ma non certo irreali. È tramite due individui, affettivamente uniti ma idealisticamente separati, che gli è possibile denotare i conflitti, le contraddizioni del tempo e principalmente risolvere questi conflitti, soffocandoli con una ritrovata identità e con il dimostrato affetto fraterno. Un microcosmo è più facile da maneggiare: i suoi problemi sono molto più atti ad essere risolti; e sembra ovvio concordare che se si riesce a star bene con se stessi si riesce a star bene con gli altri.

I fratelli e non le fratellanze del '68 sono i protagonisti delle opere di Giordana e Luchetti, riecheggiando l'opinione che questi avrebbero dovuto esserlo anche nel contesto reale socio-politico. Sono proprio i loro protagonisti ad invitarci a riaprire i dibattiti sessantottini per capire dove questi sono falliti, per evitarne una replica contemporanea. Non è di certo una filosofia originale quella che ci propongono. Sono passati quasi duecentocinquanta anni dal giorno in cui Voltaire sigillò con un semplice ma alquanto profondo finale il suo *Candide*.[16] Ma è una filosofia che gli italiani post-sessantottini sono invitati a ponderare per sormontare non solo le distanze cronologiche ma soprattutto gli enormi ostacoli meglio di quanto non abbiano fatto i loro predecessori.

Note

1. Hilwig, Stuart J. "The Revolt Against the Establishment." *1968: The World Transformed.* Washington D.C.: The German Historical Institute, 1998. 322–23.

2. Fink, Carole, Philipp Gassert, and Detleft Junker. Introduction to *1968: The World Transformed.* Washington D.C.: The German Historical Institute, 1998. 1–21.

3. Fraser, Ronald et al. "Northern Ireland and Italy." *1968: A Student Generation in Revolt.* New York: Pantheon Books, 1988. 248–60.

4. "Intervista a Daniele Luchetti." *Italica (Approfondimenti-Cinema)* (2 Nov 2007). <http://www.italica.rai.it/index.php?categoria=cinema&scheda=luchetti_fratello_intervista>

5. Pasolini, Pier Paolo. "Il P.C. I. ai giovani!" *Espresso* (giugno 1968).

6. Ibid. "La meglio gioventù." *La meglio gioventù*, 1954.

7. Pennacchi, Antonio. *Il fasciocomunista.* Milano: Mondadori, 2003.

8. Frankl, Viktor. *Man's Search for Meaning.* Washington, D.C.: Washington Square Press, 1984. 97.

9. Ibid 91–92.

10. Ibid 86–87.

11. Masters, Edgar Lee. *Spoon River*: An Annotated Edition. Ed. John E. Hallwas. Chicago: University of Illinois Press, 1993. 2.

12. Pasolini. "La meglio gioventù."

13. "Intervista a Daniele Luchetti."

14. Brambilla, Michele. "02 - I.II Il Sessantotto," *Dieci anni di illusioni. Storia del Sessantotto.* Milano: Rizzoli, 1994.

15. "La nuova battaglia di Beppe Grillo. L'8 settembre in piazza per il V-Day." *La Repubblica* 31 agosto 2007.

16. Mi riferisco al famoso "Il faut cultiver son jardin" in *Candide, ou l'Optimisme* (1759).

Texts, Translations, Memoirs

Introduction

In her book jacket presentation of *Il mondo salvato dai ragazzini*, Elsa Morante calls her experimental collection of poems, songs, and one unique theatrical work, *La serata a Colono*, a "magic key" to her philosophical opinions on the social situation that defined the cultural revolution of 1968.

As the protagonist in Morante's sober parody of Sophocles' *Oedipus at Colonus*, the Italian Oedipus of the Sixties is the sum of his extensive, worldly war experience and the cultural knowledge that he has accumulated by reading books. After blinding himself, Oedipus becomes a mental patient and ultimately accepts a "treatment" requested by his mother-wife that will "erase all of those books" and therefore also his sense of guilt. Thematically and chronologically complementing Franco Basaglia's 1968 call for psychiatric treatment reform, *L'istituzione negata*, Morante gives her Oedipus more than Antigone as a companion: she completely reworks the Sophoclean chorus to accompany him in his delusional monologies.

The institution's incessant Chorus of inmate-patients is a major font of illogically juxtaposed citations that make of modern cultural memory and social responsibility a constant background noise that frames Oedipus' mythical sense of guilt. The only silence in the play occurs when Jocasta arrives to administer a drug and sign a document that will relieve him of his personal "evils, brought on by Apollo." The Chorus ceases shouting such phrases as "by order of the Generalissimo all of the numbers must be rewritten in Roman numerals" and "set sail with the crusader ship and with the British steamship and the atomic mushroom cloud and the Olympic cart to highlight this turning point."

Oedipus accepts his final turn of fate with his doubly significant last words: "yes yes/ it was this/ that I always/ wanted/ I wanted/ to return to the body/ where I was born." Ginsberg's verses are just one segment of a radiant web of direct and indirect citations from many sources such as Hölderlin, at least four of Sophocles' plays, the Bible, the Veda, a Jewish hymn, and ancient Aztec songs, all of which I translated from Morante's own rendering rather than reproduce the originals. This rich intertextuality was one of two methodological challenges that I encountered while translating *La serata*; the second was interpreting the distinct class registers that Morante gave to each of her characters.

As a well-read Southern Italian landowner, Oedipus speaks much like his Sophoclean inspiration; however, the most complex register is Antigone's. Although her lexicon changes slightly throughout the play as a result of influences from the adults around her, she never alters her semi-dialect, the translation of which into an American semi-dialect would have suffocated Morante's intentions with a superimposed layer of U.S.-specific culture. I therefore found it more appropriate and faithful to the original Italian to focus on Antigone's colloquial tone, her repetition of words like *since* or *dad* as rhythmic markers, and her tendency to speak in one long breath rather than in structured sentences. In addition to Antigone's ever-present grammatical errors, Morante transcribed what would have been her spelling errors, were she literate.

An interesting comparison that the author makes for readers of the play arises from the direct opposition of Antigone's complex combination of illiteracy and firm grasp of reality with Oedipus' high literacy and insanity. Despite his education and experience, Oedipus remains a "fantastical" lunatic, while his daughter-sister is the only voice in the play not affected by an ulterior motive or the misconception of reality. She, an innocent and ignorant child, is one of the most memorable protagonists in *Il mondo salvato dai ragazzini*. She elegantly symbolizes Morante's preference for the company of children and segues to the introductory quote of her subsequent book, *La Storia*: "Por el analfabeto a quien escribo."

Kristina Bigdeli

Acknowledgment

I would like to thank both Professor Lucia Re for inspiring me to work on this translation, and read each draft with great care and patience; and the staff of the Sala Manoscritti e Rari at the Biblioteca Nazionale Centrale di Roma for helping me handle Morante's original notebooks.

The Evening at Colonus
A Parody[1]

Long-haired star,
Rushing nowhere
From a terrible nowhere.
MARINA TSVETAEVA

oh cats,
oh beloved cats!
TORQUATO TASSO
in the asylum of St. Anna

Background

The religion of the Sun (god of light, beauty, prophecy, and pestilence, also called–among other innumerable names—Apollo, or Phoebus), through some of the god's disturbing oracular responses, first persuaded Laius, king of Thebes, that he should do away with his own newborn son Oedipus, later determining that the same young Oedipus should flee from his presumed family. The family had, through mere coincidence, saved him (an anonymous and unwitting baby at the time) from being sacrificed by his own father. But, as is widely known, the flight did not serve to save Oedipus from his destiny. It was his fate to become parricidal, incestuous, and the king of the city of the seven gates; until one day, recognizing in the plague that devastated the city the sign of his own guilt and the Sun's curse, Oedipus blinded himself with a pin from his suicidal mother-wife's dress. He subsequently condemned himself to beggary and exile, dragging himself wherever the road may take him, accompanied by his daughter Antigone.

His last predestined stop, where he found an end and a burial, was Colonus, a site consecrated to the Furies, daughters of the Night *(also called the Eumenides, that is, the Kindly Ones).*

[1] Morante, Elsa. *La serata a Colono: Parodia*. In *Il mondo salvato dai ragazzini*. Torino: Giulio Einaudi editore s.p.a., 1968.

It is from Him, oh friends, that all of my evils come.
Oedipus Rex.

It is almost evening, the end of a pleasant, mild November day, around the year 1960. We are in a hospital in a southern European city, in a corridor adjacent to the Neuro-delirium ward, situated on the ground floor. The whitewashed corridor measures about eleven by three meters. On the left side, large, white, free-swinging double doors lead to the next section and to the other wards. On the right side (towards the extreme northern boundary of the hospital), an empty room leads to a downward staircase, whose first steps are visible.

The area is illuminated by the bluish light of a long neon tube, installed on the left side above the double doors. A different type of electric light, a pale reddish glimmer, shines forth from the adjacent ward through the bars of two internal lunettes, placed high on the shared wall. Leaning against this wall, under the windows, runs a long bench (the only furniture in the corridor) on which are seated THREE WARDENS, robust, ordinary men wearing hospital garb.

There are no doors or windows to the outside, but through the walls, from the other side of the building's enclosure, the dampened sounds of the street traffic can be heard; meanwhile, the CHORUS OF THE INMATES echoes incessantly through the wall from the adjacent ward. It is a confusion of voices, stunned by tranquilizers and medicinal substances, all monologizing at once (among yawns, fits of coughing, etc.) in a sort of dissonant and senseless prayer.

CHORUS

And the house, kaput! Hello how's it going? Hello how's it going?
Of four hundred and fifty competitors—Fire!—Hello how's it going?
You didn't stop at the stop sign—I must not think I must not think I must not think—
Of four hundred and fifty competitors—The heart has stopped. I must not think I must not think I must not think I must not think—
Because the pasta was overcooked. Just a moment. May I take a deep breath please? Thank you. Just a moment. Now it's better. And the house, kaput! Hello how's it going?
We are all soldiers!!! Just a moment TB—because when the Host bleeds it's an important sign.—What do you want from me?! Just a moment just a moment just a moment. Just a moment. Just a moment.
What notary deed? The heart has stopped—Hello how's it going?—
With the machine gun. Lake Tana we are in Africa Siberia blockhouse in Africa—I want to drive the Vespa a whole stage like at the Giro d'Italia—Fire!—May I breathe please? Thank you. Should I cut a piece?
These beautiful memories of youth Bambi Disney. Just a moment just a moment. For reasons of security.—There's a holograph here with the next date. With the machine gun. Monday evening.

The American skeletons, do you recognize them?
Oh! Oh! AT TLATELOLCO. What do you want from me?! Just a moment just a moment—May I take a breath please? Thank you. Now it's better—
I must not think I must not think.

etc. While the **CHORUS** proceeds as above, an electric bell rings and the **FIRST WARDEN** leaves the room temporarily.

A little later, the door opens and two men enter carrying a stretcher, upon which **OEDIPUS** is lying, restrained by straps. His forehead and eyes are wrapped in gauze stained near the edge by a few blood spots; and his head is turned backwards, in a mess of abundant, wooly, grey-white and curly hair. With his lips relaxed, he breathes heavily in a morbid, almost indecent, old man's slumber.

Behind the stretcher hurries **ANTIGONE**, a wild and trembling girl, about fourteen years old, but underdeveloped for her age. The **FIRST WARDEN** returns behind her.

ANTIGONE *(in a low voice to the men, who meanwhile place the stretcher on the ground)*
...Please, sirs, go slow and try not to shake him
since it does him good to sleep because of his sickness since
we're lucky he was able to fall asleep because insomnia
it's his worst trouble and he can't
sleep...

The two stretcher-bearers exit.

FIRST WARDEN *(to the other two who are seated)*
This is the daughter.
The Doctor gave her permission
to stay overnight because his condition is
critical...

He sits down near the others.

ANTIGONE
What?... you're gonna leave him here on the ground, in this corridor?!

FIRST WARDEN
Where if not here?
Due to the usual epidemics of the season
there isn't a free bed in the whole hospital.
We had to set up cots
and lay mattresses on the ground,

even in the bathrooms and in the corridors.
There are no more cots or mattresses left
due to the crowd.

SECOND WARDEN
For this time of year, it's normal.
When winter begins,—like the song says—
the flies fall.

FIRST WARDEN
And then, among other things, a man like this, obviously,
presents a doubly special case.
It's clear that he can't be admitted in the ward.
Out of the question. And where? Here, in the dormitory?!

SECOND WARDEN
With the gang!!

FIRST WARDEN
Out of the question.

THIRD WARDEN
His case requires special
isolation.

FIRST WARDEN
Exactly.

ANTIGONE
But there's too many voices here, too many voices,
and they're gonna wake him up…

FIRST WARDEN
For that, you can count on the effect of the injection
that the doctor gave him in the reception ward.

SECOND WARDEN
It's guaranteed that not even a
carpet bombing could wake him.

ANTIGONE
Medicine has little effect on him sirs
since now for him it's like he's standing in a room with the blinds wide
open where you can't sleep at all because for him

even at night when he sleeps he dreams that it's always daytime sirs and so he can't sleep at all…

FIRST WARDEN

For now,
given the hospital's emergency situation
the orders are to leave him here outside, awaiting
his destination.
It's only a provisional arrangement.
We'll definitely come up with a place for him
by tonight.

ANTIGONE

Please, sirs, at least do me the favor of not leaving him this way
with his feet towards the exit
because when somebody's sick it ain't good to be like this because it's bad luck.

SECOND WARDEN

It's better to leave him comfortable where he is.
Anyway, the unlucky exit here
is neither the door nor the main entrance,
but that hole down the secondary staircase, down there.

ANTIGONE

Where's it go?

THIRD WARDEN

Well, it goes to the rooms down there…

SECOND WARDEN

…where it's nice and cool.

CHORUS *(continuing as above, from the adjacent ward)*

A whole stage with the Vespa, like at the Giro d'Italia—What do you want? —Just a moment
just a moment just a moment—An automatic cipher-switch. And now friends allow me to tell you a little tale—Just a moment—The heart has stopped—TB that damned tube—I destroyed a painting—
Do you know the multiplication tables?—Honor thy father and thy mother—A blockhouse-church in Africa Lake Tana…—I don't want to think I don't want to think—What do you want?—May I breathe please? Thank you…

etc.

ANTIGONE *(to the wardens)*
It's too bad that our house is so far
but if he could be taken to our house
since I kind of think he should go there so
as soon as he wakes up maybe he'll feel like walking since we walked kilometers and kilometers together and us
sirs if you could make it so we can go back
to our house
we could reward you sirs since my dad up by our house has two pieces of land one with olive trees
and the other with a vineyard and an orange grove
dad he's not really a beggar sirs my dad he's got
property he's got his property he owns his stuff
and he's respectable more than a teacher more than a baron and him
he ain't like some people that depend on others and he can do what he wants with his things and
property and as the owner he doesn't have to kiss anybody's
ass.

THREE WARDENS *(by now indifferent, relaxed in indolent postures on the bench, do not answer her).*

ANTIGONE
Sirs!
I have a letter of recommendation and this letter
is a letter of recommendation from that other doctor
who saw him at that other hospital that other time a while ago and the doctor
he wrote this with his own hand because he remembers my dad and that he had met him
that he had made his acquaintance before during the time
of his military service.

She pulls a filthy, creased note out of her sleeve.

FIRST WARDEN *((taking the note and eyeing it without much interest)*
This
you should have turned this in to the assistant, not to us...

He passes the note to SECOND WARDEN.

SECOND WARDEN *(giving a sidelong, unwilling glance at the note which he holds between his fingertips)*

But

you should have taken better care of it because when you touch it, the way you've messed it up

it gets you dirty…

ANTIGONE

That's because of the sweat sirs

because we walked kilometers and kilometers after he my dad ruined his eyes with his own hands and he

as long as he's like this he can't see anything anymore (the impression that he's been having of truly seeing certain things

as if they were really there in front of him—and he really argues with them and talks to them—but that's the fever

because actually

he doesn't see the street

or the places

or anything and he doesn't see at all anymore) and so

it was his bad luck, it turned out that that he needed to hang on to someone because otherwise what would he do? luckily I was there!

and of course I was sweating and that was when I had that letter with me

in my sleeve

since when we left the house during the night suddenly he didn't leave me the time to get anything

not even a bag or a suitcase and he told me Ninetta let's go let's go and luckily

that this letter I had it saved in the little drawer of my nightstand and this way when we left I took it with me and

of course with the sweat it got messed up… And so what do you think sirs that now

it's too gross and it won't work.

THIRD WARDEN *(considering what is written, with an opaque laugh)*

Sure, as a document

it works…

ANTIGONE

And what's written there sir? huh? what does it say?

SECOND WARDEN *(throws the note to the THIRD WARDEN that barely looks at it and holds it in his hand passively, not knowing what to do with it).*

ANTIGONE
huh? what does it say? sirs?

THIRD WARDEN
What?... you don't know how to read?...

ANTIGONE
Just a little... really little... because school things... things that you need to remember
I have a hard time remembering...

THIRD WARDEN *(unwilling, reads laboriously, without expression, as if reciting a school lesson whose meaning remains alien to him)*
... here it's half erased... Age... 63... well-to-do small landowner... Widower
with four children... a case of interdiction open against him on behalf of
two male children... both of age...
Diagnosis... paranoid delirium
syndrome... Psychotoxic... ex-ogen-ous? end-ogen-ous? Alcoholic... Suspected...
use of narcotics... drug addict... Serious uremic disturbances due to alcoholism... Serious
insomnia... Little or no reaction to tranquilizers or sleeping pills...
Status! Visual and
aural hallucinations non-acknowledgement of people and places disoriented
in time... filthy... clastomanic... Logorrheic... magniloquent... verbal stereotypes of pseudo-literary style... embellished with classical citations... Verbal flow cha-rac-ter-ized by long mon-o-dies with pseudo-litur-gical or epic intonation... Structured de-lirious content... Aggressive attacks... mytho-manias... Mannerisms... ideational fugues ...
Precedents! peasant family... Father died
in World War I... Mother suicide soon after in
psychiatric hospital... As a child the subject manifested religious
inclinations... Accepted at seminary... Studies interrupted... escape... Emigrated

Worker in colonies… farmer… South America… Noncommissioned officer combatant
World War II in Africa… There it seems that he was unfortunately noted for
excesses of cruelty and violence against prisoners and
natives… Subsequently captured transferred to various
prison camps… wounded by a sentinel during
attempted escape… Injury received was cause of bone deformation… tarsal… metatarsal… Returned
to homeland. 1945-46 upset by various
domestic misfortunes… first signs of derangement culminated in last crisis after
recent widowhood… already taken
into observation…

ANTIGONE
That's all because of bad luck sirs!!
and he everyone always knew him and that he
never did anything cruel!!! that he never stole
anything from anybody!!! that he has a vineyard and
an orange grove and the house and everything and he
earned it working down in America with all his sacrifices
he earned the land
and if it wasn't for the bad luck sirs because all of that happened because of the sadness for that terrible thing that happened
because my mother Sandoro Agnese flew away to heaven it was a Sunday evening when she died and it was a blow
that he didn't expect because for thirty years she was close to
him and they were two bodies and one soul and he stood in front of the poor corpse speechless
and he looked like a poor puppet and then after
he went down to the cave and drained at least two or three flasks of wine
and then he fell asleep for a day and a night and more
and because of this he lost his memory about everything and so one night
he got up and he woke me up and he told me let's go let's go and me and him
we walked a lot—kilometers and kilometers
and kilometers

'cause my dad sirs! he's a walker and even though he has that problem with his feet it doesn't matter
because sirs it's not something he was born with
it was for the heroical decoration for his country because he was called to war
and that was wartimes and I wasn't even born, sirs, luckily! Because if I were I would
have suffered to see him leave
healthy and come back crippled but him he is a walker all the same
because we walked kilometers and kilometers and my dad explained to me that there ain't no other remedy for the ancient disgrace and he was born
under the curse of Pheobus lord of the earth and of the heavens
and so he has to be a gypsy begging always hunting for that ferocious lamb
because that would be the ancient debt that: either he pays the sacrifice of the debt
or if not he will always be in trouble! what do I know?! he knows everything
since he read all the books that other people hardly get and he
ain't like the other people who always stay in the country eating goat cheese 'cause he
has been everywhere even Merica and all over because he is a traveler
and he was even a commander with the grade of sargeant and at home he even has his badge since he sirs
he even learned all the languages of all the places but now he because of the effect of the thoughts that he's got
he's started talking another different language that's like music and he seems like a foreigner
and like a singer
and like that walking for kilometers and kilometers
and then
that morning around eleven or noon
he went behind that wall and I thought he was going there for a bodily function
but then I saw him come out with his face all bloody and broken glass from a bottle in his hand
that he says were two nails but to me it seemed like the broken glass from a bottle and the fear of that moment

made me see wrong and I was screaming louder than him and I screamed: Dad what did you do?!
but then after I saw that he was stunned I washed him with water
and he recovered a little and so afterwards I told him that it ain't nothing that I'm here so rely on me because it ain't nothing
and actually he really trusts me and actually
even though our house is so far away I
think I could make it to take him back up to our house
if it weren't that the other people were afraid of him
and if it weren't that they'd take him by force
even though he is reduced to this in his blindness he wouldn't have let himself be taken because it took seven or eight people to get him
and instead maybe by now we could be there at our house and not in here because his worst nightmare
was always this! to end up in the hospital in the neuro-delirium ward
to him it was the most awful thing worse than prison but luckily
they gave me permission to stay here over night here with him because even though
the help I can give him is just a little at least this way he
isn't alone because the worst torture of the humiliation of being sick
is this thing of being alone because when you are sick the most important thing
is to have someone from the family close by
for assistance.

The **THREE WARDENS**, who by now do not care to listen to her anymore, remain mute and inexpressive, in their indolent pose; while on the other side of the dividing wall, the **CHORUS** does not cease chatting as above. Alone and timid, Antigone approaches the bench; and with the sudden swiftness of a cat, takes back her famous letter "of recommendation," left there by the guards; and she jealousy returns it to safety, inside her sleeve. Then she resolves to sit on the far corner of the bench, on the very edge; but quickly reconsidering, she gets up again and takes off her jacket; and having spread it out on the ground next to the stretcher, she sits on top of it.

ANTIGONE *(talking to herself)*
Anyway, it's not cold here and it's even heated and it's not even cold outside because luckily
even though it's winter weather is good and then in here I shouldn't be afraid because the most important thing
is to not be afraid because you need
to be patient.

Pretending to be rather busy, she arranges herself better on her little coat.

CHORUS *(as above)*

Dislocated bones... You need to write all the numbers in Roman numerals—Of four hundred competitors and zero fifty...—Just a moment just a moment just a moment...—At Tlatelolco at Tla te lo co...—There is an odor of asphyxiating gas—Show your badge—Fire!!!—We all need to change into machines to kill—
to kill—Here we are in the country of the bells—Just a moment just a moment—
May I breathe please? May I
take a deep breath please? Thank you—Let me see this photograph!! three dimensions—At
Tlatelolco...—With the machine gun—There are cars
following me...—A movie theater in four dimensions...—Should I cut a piece?

etc.

OEDIPUS *(begins to awaken with a whine of cowardice that is almost indecent)*

Ohhhhhhhhhh... Ohhhhhhhhhh ...

In the same, precise instant of OEDIPUS' awakening, the preceding "real" shouts of the CHORUS change into an enormous unison, that echoes the lament of OEDIPUS: resounding noisily, but indefinite and "disturbed" by unnatural interferences, as if produced by a gramophone disc set at the highest volume, that is worn out from use and sometimes gets stuck.

CHORUS *(in a mechanical echo, in unison)*

Ohhhhhhhhhh... Ohhhhhhhhhh ...

OEDIPUS *(struggling in a disordered agitation, hindered by the straps that secure him to the stretcher)*

Ohhhhhhhh ohhhhhh oh
ugly sun oh damned sun intoxicated sun fanatic
sun ruffled drunk drugged demented sun who writhe
in the heavens. Go away
you heinous sun you pandering assassin sun who fling yourself around
tied up in the sky
go away enough
enough enough...

ANTIGONE

Dad!

Don't bang yourself around like this Dad because this way your wounds will open again and your bandage
it's gotten wet with blood Dad! rest your head
on the cushion and I promise you that the sun isn't here anymore believe my eyes Dad believe my voice because it's probably more than an hour since
it's become night.

OEDIPUS
No! HE is bound up there always fixed in the middle of the sky.
It is always noon, always the fixed hour
of his ugly specters with horses' hooves
that block any escape through the fence. HE keeps me
caught in his barbed wire… with the accusation of default .
I must drive the default from the den…
(turning himself in the direction of the THREE WARDENS)
…Who are you, who are you there in front, barking
with three mouths and only one body?

THREE WARDENS *(they jump to their feet, stiff and tight, as if tied together, and begin enunciating syllable by syllable, all in one voice, with a strange, robotic accent)*
I am
the dog with three heads who guards the river that runs under the earth.
You may not pass through here, without the certificates of baptism
and burial.

OEDIPUS *(still addressing the three)*
By chance have you seen pass by
a wolf puppy, crippled, marked by two crosses on his forehead?

THREE WARDENS *(together as above)*
Yes, I saw him running and he hid himself
there
among
the wreckage.

OEDIPUS
On him! Get him! He's
the assassin! Get him!

THREE WARDENS *(as above)*

You cannot catch him. He's mimetic. He blends in well in this sun that makes everything white.

OEDIPUS

Hunt him! Get him!

ANTIGONE

Dad! listen to me Dad! Rest your head on the pillow Dad don't wear yourself out anymore
with this hunt because anyway
now isn't the time because it's dark and the animals have all gone back to go to sleep.
Believe me because what I'm telling you is the truth that it's probably more than an hour
since night fell.

OEDIPUS *(daydreaming)*

There is a ransom for the murderer on the run...I want to buy myself a tent in the shade...
Here under the sun, the channels for the pestilence are multiplying...
But all the blame is on that marked cocky one who is hiding!
It's him, the epidemic that has stained all of this wreckage
with blood. You need to look for him
among the wreckage. He's alive, he breathes.

ANTIGONE

There's no wreckage here because we're in a beautiful place in a beautiful night and we're
in a beautiful garden in a beautiful night believe my eyes my dear father that these things that you're saying
ain't the truth it's all one of your ecstasies from the wounds
of your poor mutilated eyes
and it's like you're half asleep
Dad.

OEDIPUS

What's down there?
What is that pit?

ANTIGONE

That...?
That
is a beautiful fountain with statues
with electric lighting hidden in it
that makes the water all beautiful colors!

OEDIPUS

Ah, look, they're returning
the buildings, the rails, the people...

ANTIGONE

That's all because it's like you're half asleep
Dad.

In the meantime the THREE WARDENS have reseated themselves on the bench, back to their normal shape and the same indolent posture as before.

CHORUS

Of four hundred and fifty competitors... I shouldn't think I shouldn't think I shouldn't think—Hello how's it going?—Hello how's it going?—Fire!—You need to write all the numbers in Roman numerals—I bought a red ribbon—I bought—When the Host bleeds it's an important sign—a red ribbon—Show your badge—of four hundred and fifty thousand competitors—I bought a red ribbon—Just a moment—May I breathe please? Just a moment just a moment—You didn't stop at the stop sign—AT TLATELOLCO—With the machine gun—May I take a deep breath please? Thank you.

OEDIPUS

These enormous crossings of so many equators
interchange for me with another nausea: the flat measurements of an insect
that walks in a crevice.
I don't want this slanting wall of cracked lime in front of me anymore
all streaked with stains and buzzing
with words... What language do they speak?
Where am I?!...
Where did you bring me?!

ANTIGONE
That's not a wall Dad
That
is a beautiful trellis of roses
and you shouldn't believe your own impressions
because it's all the fever that makes you confuse
things and sounds but because that
Dad is the fever
that makes you confuse them.

A **DOCTOR** enters hastily accompanied by an assistant.

THREE WARDENS *(lazily lifting themselves to their feet)*
Good evening doctor.

DOCTOR *(responds to the greeting with a rapid motion of his hand)*
Nothing new?

THREE WARDENS
Nothing.

CHORUS
Of four hundred and fifty competitors—For reasons of security.—I bought a red ribbon—Just a moment just a moment—Thank you—I bought a red ribbon—I want to go all in one stage with the Vespa—Where are you parked?—I bought a red ribbon—Hello how's it going?—Just a moment just a moment—AT TLATELOLCO—OH! OH!—Of four competitors—AT TLATELOLCO
THE FIRE TURNS BLACK

The **DOCTOR**, having just taken a look at **OEDIPUS**, exchanges a few words in a low voice with the assistant and raises his shoulder in a gesture of pointlessness. Then he begins to write a quick note on a prescription book while the Assistant exits.

ANTIGONE *(with both timidness and diffidence, approaches the* **DOCTOR** *and pulls on his sleeve)*
Doc...

DOCTOR *(turns distractedly to look at her)*

ANTIGONE
Please Doctor if his straps could
be loosened a little... at least the ones on his arms? Because for him staying like that even that's another burden for him.

DOCTOR *(makes a dry and impatient sign of negation with his head)*
We are dealing with a precaution that is elementary
and indispensable, in the interest of the
patient himself.

He continues to write.

ANTIGONE *(hesitates for an instant whether or not to give him the "letter of recommendation" but holds back in diffidence. Then she moves in haste to the bedside of OEDIPUS, who has begun to moan again, rocking his head in a kind of stupor)*

OEDIPUS *(he moans)*
Ohhhhhhhhhh... Ohhhhhhhhhh ...

CHORUS *(suddenly erupts with the same moan, in the voice of OEDIPUS himself, multiplied in unison and with a very high range, as if from a loudspeaker)*
Ohhhhhhhhhh... Ohhhhhhhhhh ...

OEDIPUS *(turned in the direction of the* DOCTOR*)*
Who are you?
I think I recognize you
from the golden crown
that you wear...

DOCTOR *(suddenly straightening himself like a wooden dummy, and in a syncopated and mechanical voice, with a different timbre from before)*
I am
the king of this country. I also recognize you, from your empty and bloody eye sockets
Oh punisher of yourself, disgraceful son of Laius.
Your story has been related to me by many, with the news
of your arrival at hand.

OEDIPUS
Which kingdom is this of yours?...

KING
It is the kingdom consecrated to the holy daughters of darkness
of many names.
They live down here, this is their church.
Around here they are known by the name

the Kindly Ones
or even the Erinys,
and elsewhere
some call them the Furies, others, Insult, and others, Fear.

OEDIPUS

Oh Merciful Ones
have I
arrived at the unknown terminus that was promised to me long ago:
perhaps to be at rest? In HIS oracle, that same one
where all of my toil without peace
was already determined,
already clear in his reading since the very beginning
—now I recognize it!—
there is still under the sign
of your august name an erased detail.
What that detail may have announced to me, I
can never remember,
and by now that detail of uncertainty remains the only nest
for my hope.
Oh creatures of the night,
you who in your mantle made of eyes
have always seen every script already deciphered,
you eternal witnesses, noiseless escape, vibrating hair, small, velvety
foot,
sanctuary for assassins, guardians of the hidden tombs, you,
divine and night-blind, I beg you, receive this old man
in your kingdom.

From somewhere in the hospital, a bell rings. The DOCTOR, returned to his normal appearance and regular tasks, leaves the corridor, followed by the THREE WARDENS.

CHORUS

Dislocated bones...—Hello how's it going?—The one who shadowed me, that rings the bells...—Show your badge—Here we are in the country of the bells—We are all soldiers—Just a moment just a moment—I want to do it all in one stage like at the Giro d'Italia...—I bought a red ribbon for good luck...—Show your badge—

etc.

OEDIPUS *(cries silently)*

ANTIGONE *(crouching next to him again, on her little coat)*
Dad
if I could Dad I would take this trouble of yours on myself
because to see you like this breaks my heart and
I don't know what I'd give to make that day arrive soon
when I'll see you in good health like before and when I'll look into your eyes and see two big stars just like before because I
Dad I always have hope that even the fact that you'll never get your vision back
maybe it's all the doctors' mistake because sometimes they make mistakes
like that time Dad do you remember
that the doctor said that the fever I had he said it was a contagious epidemic
but instead it was because I had eaten too many sea urchins
right Dad that for example is a example
right Dad?

OEDIPUS dozes off again, so ANTIGONE leaves the room for a moment and returns with a bottle of water and a glass, which she sets down on the ground next to the invalid. Then, having seated herself again, she rummages underneath herself in her little coat pocket and pulls out a small bag with bread and cheese, which she begins to eat (turned towards the corner for fear of disturbing the patient), even eating the crumbs that have fallen on her. Afterwards she settles herself again, in the usual posture as before. There is no one else in the corridor.

CHORUS *(continuing as above)*
We are all soldiers—With the machine gun—This is the
country of the
bells—I bought a red ribbon
You need to write all the numbers in Roman numerals—Just a moment just a moment

etc.

The double doors open again, and two men enter carrying a stretcher, upon which is lying a body completely covered by a sheet. In the empty space opposite the stairs a neon light turns on. The stretcher-bearers set out down the stairs with the body. Immediately after, the empty space opposite the stairs becomes dark again.

Starting now and continuing on, in the corridor there will be all the activities and movements that are normal in any hospital. Every few minutes, The THREE WARDENS will

exit and return, sometimes taking turns, other times all three finding themselves seated on the bench again, sometimes climbing—one or the other—onto the bench to survey the adjacent ward through the lunettes etc. Nurses, attendants, etc. etc. will walk by periodically.

But OEDIPUS remains for the most part unresponsive to these "current" forms of events. Only every once in a while does he reacquire a fragmentary perception of things; and these fragments of "normal reality" seem to scare him more than anything else.

Not far from the corridor a slamming door is heard; then, sounds of an electric bell from some other ward etc.

CHORUS *(always continuing, as above)*

The one that shadowed me, that rang the bells...—Here we are in the country of the bells.—There are many cars following me—Hello how's it going?—Show your badge—I bought a lucky red ribbon, and I tried to eat it, but I was only able to chew it.

Whistles, fits of cough etc.

OEDIPUS *(recovering consciousness in a start)*

Where am I?!

ANTIGONE

Dad are you thirsty? Want to drink? here I've brought you water

She slowly lifts his head from the pillow, bringing the water close to his lips. But OEDIPUS makes a convulsive movement that causes some of the water to spill on the sheet.

OEDIPUS

Whose shouts are these? Why is everyone rushing? What does this mob want
from me?!

ANTIGONE

No Dad don't agitate yourself like that because this way it'll get worse and I even
told you this before Dad do you remember? Because you need to believe me that
here there ain't nothing bad and don't start getting scary ideas Dad because that it's the fever
that makes you confuse everything and that Dad
it's the fever
that makes you confused.

CHORUS *(always continuing as above)*

Just a moment just a moment just a moment—You didn't stop at the stop sign!—Just a moment—Let me see this three dimensional picture!—Let's make a four dimensional character and go far away from the Roman forums!!—May I breathe please? Thank you.

etc.

OEDIPUS *(calling in a loud voice)*

Antigone!
Antigone!!

ANTIGONE

I'm here close to you Dad listen this is my voice
this is my hand that is caressing your hair Dad and there is no one here besides me by myself
your daughter Ninetta
and here there's nothing you should be afraid of since all that is your own imagination and Dad that
ain't nothing at all.

CHORUS *(as above)*

I want to go all in one stage with the Vespa—With the machine gun—Like at the Giro d'Italia!—For reasons of security—Just a moment just a moment—Because the pasta was overcooked—Just a moment just a moment just a moment—Of four hundred fifty thousand competitors—OH! OH! ASSIST ME
DIVINE WATER STAKE!

OEDIPUS

Where
are we?...

ANTIGONE *(in a frightened, chanting voice)*

We are
under a beautiful vine-covered trellis Dad
inside of a beautiful foreign square that I don't even know what it's called because it's
foreign
and here this square is all made of beautiful gardens and now during the evenings
it's all a big illumination with merry-go-rounds and little orchestras

and fortune-tellers and little carts!
and everything! and there's even a little puppet theater like down at Pescheria
and even the roller coaster with the electric cars with lots of colors
and there's even the lottery where they pull out prizes and there's a crowd of people
that buys everything and comes and goes and they talk with their families
and they group together and joke with friends and have fun
and they come and go.

CHORUS *(as above)*
There's a holograph here with a later date—Do you know the multiplication tables?—I don't want to think I don't want to think—It's an automatic cipher-switch—Please may I breathe? May I take a deep breath? oh thank you—Just a moment just a moment—On the next date—You need to write all the numbers in Roman numerals—Where are you parked? It needs to be printed in the newspaper—Just a moment—

GO DOWN LOW GRANDPA
GO DOWN LOW MASTER OF THE HEAVENS
AND DON'T RISE AGAIN!

OEDIPUS *(daydreaming, rocking his head)*
They are all ghosts. If they were alive
they would stop and stare at us, frightened
by this exotic couple, so strange to see:
an old beggar, a mass of heinous miseries,
who instead of eyes has two blood clots,
accompanied by a half-savage gypsy with dark skin like him
poor little girl underdeveloped because of her birth
with on her face that sweet and off-putting expression of children
who are a little slow . . .

ANTIGONE
...yes here it's really like
as if no one has noticed us two! they pass by in a hurry and don't stop
they appear for a moment at the door and then they go back
like the room's empty...

OEDIPUS *(as above)*

The brain is a crafty and foolish machine, which nature built for us,
to exclude us on purpose from the real spectacle, and to amuse itself with our misunderstandings.
Only when the machine breaks down–in fevers, in agony–do we begin to catch a glimpse of the forbidden scenery.
In my spasmodic and corrupt blindness now I see
things hidden from innocent health,
from intact eyes...

CHORUS *(as above)*

IT NEEDS TO BE PRINTED IN THE NEWSPAPER—The one that shadowed me... The American skeletons, do you recognize them?—Show your badge—My worker's hands need to be printed in the newspaper—Show your badge—Should I cut a piece?—THIS IS A PAGE OF GLORY
IN OUR HISTORY. THOSE FROM AIMANTLA ARE OUR ENEMIES
HELP OUR GENTLEMEN DRESSED IN IRON.
Do you know the multiplication tables?—ES PANTAS AUDA!—Ninety-six centuries...—The battleships...—WE WILL ELIMINATE THEM WE WILL LIQUIDATE THEM IT'S EASY—Dislocated bones...—ES PANTAS AUDA!!—I bought a lucky red ribbon...

Whistles, curses etc.

Periodically, the usual shouts of the CHORUS seem to change origin and distance, but in a random incongruous and way. For example, the most trite and gossipy sentences may sound like the battle cries (or rejoicing or revolt) of immense remote populations, rumbling among expanses of vacant buildings or enormous cliffs. Or even, on the contrary, "historical," solemn, archaic, or incomprehensible sentences are whispered confidentially close by, or they sound like thunder near OEDIPUS, as if emanating from a loudspeaker situated on his pillow. Even the intonation is completely arbitrary and illogical. Catastrophic announcements (like "The heart has stopped!" or even "And the house, kaput!" etc.) sound like cheerful surprises... and allowing for all the possible combinations.

OEDIPUS *(rocking his head with a slight smile)*

So many people! The theater is full!
TODAY TOMORROW AND YESTERDAY...
I act because they pay me...

CHORUS

You didn't stop at the stop sign!—You are one that has shadowed me, one that rings the bells...—You didn't stop at the sign!!—This is the country of the bells...

etc.

OEDIPUS *(takes a deep breath—and rocks his head to rhythm, starting to SING with an inspired theatrical air, and in a monotonous voice, a slow melody, like at certain village "vigils")*

...TODAY TOMORROW AND YESTERDAY are three horses that chase each other
around the track of a circus.
The whole event always takes place in the vertiginous halo
with a fixed and mutating order always escaping in reverse.
And here and there and nowhere in eternity and in never
Thebes and Jerusalem already buried appear just born
at the moment when Polis and City, at the end of the fall of the millennium-light-years,
have already fused into a single variable phantom
like the double Algol demon in the heavens.
And the Christian cavalry precedes the towers of the giants and the sodoms and the olympuses and the elysiums
yet still it follows them in the same merry-go-round.
There is no beginning or end or order to sentences
like in writing
with logical syntax.
AND DEATH AND BIRTH AND DEATH AND BIRTH AND DEATH AND BIRTH
this motto repeated like this with identical letters without commas or periods
is printed along the circle of a wheel.
But the mind, restricted in its fragmentary linear grasp,
manufactures its geographies and its histories
like an inmate going back and forth in his hospital ward,
believes to be traveling to discover unexplored regions.

CHORUS *(continuing as above)*

This needs to be printed in the newspaper—There are cars following me...

etc.

Whistles, etc. as above

OEDIPUS *(continuing to sing as above)*

… I alone, dragged by a furious and impossible pain
around the track of multiple dimensions
on the whirling wheel of generations
see all of the cities rise and fall at the same point,
and the architectures transform as if by the nauseas of a drunkard,
and mixed bloods and pollens, and the crowds join together and scuffle and dance
on the voracious sepulcher where their bones are pulverized,
while they have already recomposed themselves in skeletons, and they dress themselves again in flesh and hair
even in the same moment as they twist themselves into corpses
and undo themselves again into dust. I see the boats of the oarsmen
make their way on the cold and green current
of the bl[illegible] steppe-like plain—and the aquatic fins beat in myriads
amon[illegible] lavas of the emerged volcanoes—and the disheveled fore[illegible] lymph and seeds and humors
that straddle
the sierra of the glass skyscrapers—and the comets of the Magi
that run along the course of the lunar ships
indistinct in the dust of galaxies
and of Hiroshimas—all perpetually
in an uproar of languages and steps and construction sites
that has the horror of negative numbers, a tornado emerging from silence.
But the point of continual pain
that nails me to the center of the wheel through the ineradicable cords of my sinews,
is always there, one, always
the same: the city
of the plague.
Under the watch of the sepulchral fairy
that entices the passerby with the trick of her childish enigma
there at the crossroads,
still lies the gate to the Orient,
the cradle

the promised kingdom!
Shuttle of eternal monotony
always reweaving the arabesqued plot of the same anguish:
the end of the paternal kingdoms already written on the small unborn hands;
and the paternal wars that send sons to slaughter in order to cheat destiny;
and the angels that tie the threads of the oblique oracles and alluring alibis
around the unrecognizable consummation
at the crossroads of three streets. For the returning necessity
that binds evil, grown unscathed and bloodthirsty
from the broken root of nature,
to the contaminated marriage of double disgrace
and to the incurable farewell from the dead.
Oh Maia oh María!
Now I no longer know whether this scene identical to my evil
is a memory of something I've already seen
or an omen of something I have yet to see.
I do not know if the plague is a consequence of the disgrace, or its cause, or its pretext, or one of its dreams.
I do not know if Laius is to blame for Oedipus, or Oedipus for his father, or if Jocasta is to blame,
Or if this old age that cries here is Laius, or Oedipus, or the mother, or all of them, or all of the others.
Perhaps, I am the body of every ancestor and every progeny
the blind and fixed place of all temporal rotations
and the harmful swarm of every contamination.
It is true that this malignant midday theater
that makes me spiral in its uninterrupted whirl of events
is perhaps nothing but an illusionist construction of senile insanity
and in front of me there is nothing but a scribble without meaning
traced on the wall of the hospital by a lunatic.
But the pain is certain.
It is my presence. It is mine.
I am not one who witnesses the pain
of a certain Oedipus. I am
this pain…

CHORUS
Ohhhhhhhhh... Ohhhhhhhhh...

OEDIPUS *(continuing as above)*
... But the certainty of the pain is inexplicable
to the tragic ear, where all the walls
of sound are crumbling.
In the inaccessible barren abysses that are nearer than the beat of my pulse
and farther away than the nebulas
my calls resonate and clash through the vestibules and labyrinths
of deaf canyons
and inaudible they roar inside a sphere
without bones or cortex.
A hundred thousand rainbows color the vibrating scale
of all the longitudes
and all the words of my song, illustrated
with circuses and horses and islands and tombs and arthurs and mothers,
they are the flimsy little pictures of a poor make-do jargon
that has no equivalent in the fantastical scriptures
of Thrones and Dominations.
Pain and *beatitude—the others* and *myself*
all of these names are fictitious differences
that I can invert and change when I want.
I can call waking *sleeping*; myself *Legion*,
and the others *Swollenfoot*. I can say: *tomorrow was*
and entitle this whitewashed wall: *the Kingdom of Thebes*.
I can dismember all the names and recompose them randomly, creating from them monsters more strange
than chimaeras and centaurs.
I can abolish the languages used and invent other languages that are totally new. Plunder the necropolises or the barbarians
of their names.
I can organize hierarchies of names,
venerating some of them as sacred, scorning others as rubbish,
and afterwards subvert the orders. Mix together the entries of all the dictionaries
creating a chorale of blasphemy or supplication,
or meditate on a single name, reducing the others to silence.

I can estrange myself from every verbal definition.
Shout in a language of mysteries like the possessed and the sibyls.
Or emit syllables without meaning. Or utter only numbers.
I can, rejecting articulated voices forever,
scream like the mute, bark like the dogs or whistle like the wind…
… But these are all revolutions of a certain class
of whom in the unreachable levels of the court
—remote unreachable very close unreachable—
there is no news.
The place of grace is absence of every news
and every presence is an inferior place.
Memory
is a sin like prophecy.
Evil is a solitary question mark
in the emptiness, a voice out of tune in the silence of the answers,
the only survival of the deaths and births and deaths.
I am that point of the blame.
One does not negate death with impunity. The grace of eternal death
belongs only to the unborn.
And the penalty that you pay for being born
is never being able to die again.

CHORUS
Ohhhhhhhhhh… Ohhhhhhhhhh…
Show your badge—My respects—Hello how's it going?
Is this transfusion really necessary?
The mirrors are covered by a sheet.—This is a military zone—This is the property of the state.

ANTIGONE
O dear Dad what do you blame yourself for
there is no other father as good as you
because you've always forgiven me
when I didn't want my hair to be combed and when I forgot things
and when I stole my godmother's pearls
and when I gave the fresh sardines to the cats
and you beat my brothers when they beat me
what bad thing have you ever done my poor old man
you've always worked for the family

and if it weren't for this illness
at this hour we'd all be eating dinner together
with our brothers and our sister at home
you the only bad thing you've done
you did it to your poor eyes
but even that is due to the illness
and the illness isn't your fault but bad luck
and bad luck can hit you just like it can hit
anybody else.

CHORUS
Ohhhhhhhhhh... Ohhhhhhhhhh...
Is this transfusion really necessary?
There is no smoking here—This is the property of the state.
The mirrors are covered
by a sheet.

OEDIPUS
Farewell. FAREWELL
is the only legible writing on this scribbled wall
that is my last home,—eternal prison
where there is no more domestic fire, or a room for meetings or homecomings.
Were I to be at least the heart of hearts
the gift of the awaited and perishable consolation
the fraud of beauty that one thanks as if it were mercy.
Were I to be the standard-bearer boy that runs ignorant and radiant to battles without meaning
followed by bands of lunatics in love.
Were I the music of a little organ, wandering bard of childish fairs,
or the festive hymns of a poor far-away altar!
But to be the nerve of laceration
the blinded forehead that bemoans the loss of children and mothers and rooms,
the damned Oedipus...

CHORUS
Here the transfusion is obligatory—This is a military
zone—Ha ha I'm ticklish—The fee for the transfusion
is four hundred and fifty per liter—The zeros don't count—Of four
hundred and a half competitors,

that makes five desks—You didn't stop at the stop sign—this is
a military zone—Show the badge.—Ha ha ha I'm
ticklish—The transfusion is at a fixed price it is a kind of
monopoly...

Whistles, laughs, sighs etc.

ANTIGONE

You Dad these thoughts about the dead are because you have those memories Dad
and you shouldn't cry about them! because in fact the poor deceased of your memories are happy
because you mourn for the memories because that
would be like a sign turned on to let them know that even the deceased
they're always in the family there just like before
with us like members of the family the same as before so in this way even they
won't forget about us so for them the mourning is good and it makes them stay
more secure and blessed
right
and anyways in this world you know that death has different times when it comes
and that it's a natural thing because even at home in the evening one person goes to bed early and another later
and sometimes maybe you have a fight about this but you don't even cry about it because anyways a half hour more or a half hour less
around eleven or midnight everyone finds themself asleep
and I
Dad sometimes I think and I see our life like a day
like early in the morning one leaves the house like a little animal on 4 legs
because a small child can't walk on its own it needs the mother to hold it
but then later at midday and in the afternoon 2 legs are enough because the young man is safe on his own
but then but around the evening he just can't stand on his 2 legs anymore because old age cripples him with the rheumatic artery
and so at worst he fixes it with a cane but even better

he has a young man in other words a son or even a daughter to be able to lean on
and consoled in this way at dinnertime he returns home and then at night
everyone sleeps resting together because the day is over
because bedtime comes for everyone and not just for people
but even animals and so even vegetables and woods and cow meat and birds
in the end everything just as it's born needs to die like the goat survives on grass
so death survives on people oh all right even I
if I was born to die
I am happy to be born because if I hadn't been born
I'd have to remain alone without any family I
am happy and specially for you Dad since now you're old
and I think that if I hadn't been born then who would stay with you to look after you because that's a disaster
in old age not to have any company because an old man
can't be a gypsy and alone and specially if he has mental derangement
and I sometimes think about it again
and I say what luck! that at least I am close by!! because I for me
Dad be sure that I
will always be close to you and I
won't leave you.

CHORUS

He's one that shadowed me...—Who's there?—This is a military zone—For this the password is needed with the radio signal—Here we are in the country of the bells...—Zimzimzim tararà tarapum da—
YIGDAL VEYITKADASH SHEMEH RABAH...
This is the sung Mass it's a danceable Texan tune...

OEDIPUS

Ohhhhhhhhh... Ohhhhhhhhh ...
... And it always starts again
this disgusting moaning! Who is it? are there many voices
or one?...
...WHERE am I?!
Who's there, over there, that yells, bound to a camp bed?!

Away with those ropes! Let him loose! Saw off his chains! There, the whistles of the guards who arrive
with handcuffs... Down! shoot at the guards!
... WHERE am I? where did you bring me!?
Antigone! Antigone!!

Through the exit doors one of the THREE WARDENS appears from outside. Sound of footsteps. Ringing of bells.

ANTIGONE
DAD! I'm here close to you Dad!! Listen this is my voice
this is my hand that's caressing your hair Dad in here there's nobody else but me alone me
Ninetta your daughter
and we're in a room that has a window with a balcony that faces the street
and those voices that you talk about don't believe them Dad because it's all your imagination and instead
those are the street noises the people passing by the bicycles
with bells
the traffic policemen that whistle and the car horns
it ain't nothing at all.

A NUN enters carrying a syringe, medicine, etc., which she lies on a white cloth on the ground near OEDIPUS.

CHORUS
We are all soldiers.—Show your badge.—GO DOWN LOW, GRANDPA!—This is the property of the state—Since they demoted the Generalissimo THERE IS NO ONE HERE ANYMORE, WE ARE NOW ORPHANS—This is a Texan blues tune...

OEDIPUS (*has turned his head at the entrance of the* NUN. *He turns around again, towards* ANTIGONE. *In a low voice of uncertain stupor*)
...Antigone?...

ANTIGONE
Yes Dad

OEDIPUS (*turning again in the direction of the NUN, daydreaming*)
Who is that woman, down there,
that heads toward us?...
SHE RIDES A MULE FROM ETNA!... A LARGE THESSALIAN

HAT PROTECTS HER FROM THE SUN!... Ah,
I wouldn't want to be mistaken... Look she signals to me... Ah,
(happily)
I recognize her!...

NUN *(in the meantime has already been bustling around him, self-assured, and quickly winks at Antigone to make her an accomplice in her expedient deception of the old man)*
But most certainly! Of course! Naturally
we know each other!

Meanwhile she shakes the thermometer and slips it under Oedipus' shirt, after having loosened the strap on his arm, etc.

OEDIPUS *(continuing as above)*
... I recognize her! Antigone? isn't it really her? Isn't it your older sister
my eldest little daughter my
Ismene?...

NUN *(as above nodding hastily—with a malicious and admonishing smile at Antigone—and in her natural voice, only slightly affected)*
Yes yes it's me! here I am! I am your very own daughter Ismene!
here I am!

OEDIPUS
Ah, yes, I even recognize your voice...
What news do you bring us?

NUN *(as above)*
All good news, don't worry!
All good news!
Everyone in the family is well! And they remember you,
and they await your return home, as soon as
you are back
in good health...

OEDIPUS
Why do you lie to an old man? You know that my sickness
is incurable.

Meanwhile the NUN has removed the thermometer, and while considering its reading she moves her head in a gesture of resigned commiseration.

ANTIGONE *(pulling the NUN by her sleeve—in a low voice)*
What does
the thermometer say? that he's got a high fever? huh?
Sister, excuse me... what's it say?!...

NUN *(elusive and false, in a voice of cheerful ostentation, meant to distract OEDIPUS with cajolery)*
We're doing better... we're already doing better... we should
always trust in Our Lord... in His good
presence...

She begins to shake the syringe, to massage OEDIPUS's arm for the injection, etc.

CHORUS
By order of the Generalissimo all of the numbers must be rewritten in Roman numerals—Hello how's it going?—This badge is expired.—I spit a lucky red ribbon a whole two meters forty.—Hello how's it going? There is no one here anymore, we are now orphans—Ohhhhhhhh... Ohhhhhh...
WILL I STILL RIPEN INTO A COB?
WILL I STILL SOW MYSELF LIKE WHEAT?

OEDIPUS *(tossing and turning again)*
It is this sun, that brings infection to the dormitories... Always there, nailed
to the skull of the sky... It is HE who has turned the cities into sick houses...
Always nailed to this little skull...
He does nothing but shadow me... His cars follow me
everywhere I go...

NUN *(authoritatively)*
Be good, now, be good...
(persuasive and encouraging, injecting the liquid in his vein)
You'll see you'll see that now
with this medicine
you'll feel better...

OEDIPUS
And the child, where is she?

ANTIGONE
I'm here close to you Dad I'm here

close...

OEDIPUS *(with agitation)*
Turn around!
It's shameful! I don't want you to see!

NUN
Don't worry. She's turned around!
She's turned around! She didn't see anything!

OEDIPUS
And that medicine that you brought me, is it the good kind?
the right kind, that lets you rest?

NUN *(in a honeyed tone meant for madmen or children)*
But certainly of course! You'll see you'll see
that now you will sleep well... Here, we're done, everything's okay, and now
our Daddy will sleep well, because he was good
in taking that good medicine that's good for him...

OEDIPUS
I want the real one!
the one that I said!
not this one...!

NUN
What? Oh, you don't trust
me? Naturally
the one I gave you really is the good
medicine, that's good for you...

OEDIPUS *(flaring up, with senile spite)*
I don't believe you!
It's probably the same dirty water that does nothing!
Always the same trick!
Even if it makes me fall asleep for a while, this sleep, in sleep, it has no duration
and suddenly you find yourself in the same day without an end and without a beginning!
I want the other medicine! the forbidden one! The doctors stole it from me out of envy
and you are in on it with the doctors! All in on it

to leave the lepers in agony outside the front door...
It was my stuff, it was! I want it back! Where'd you hide it from me?
(furious, all sweaty)
Perhaps you threw it away?!
Go away! Go away!

NUN *(in a sweet voice, securing the belts on his arm again)*
But no... what are you thinking?
be good... like this... good... You'll see!
you'll see that right away now
you'll have a nice rest...
you'll see...

OEDIPUS *(trying to get near the NUN's ear—in confidence)*
Why don't you bring it to me, that medicine, that one
that lets you rest...

NUN
Yes, I'll bring it to you... if you're good,
I'll bring it to you...

OEDIPUS
Do you promise me?

NUN
Yes yes I promise...

OEDIPUS *(lying down, calmer, daydreaming)*
... This street, here,
what's it called?

NUN
...Ascent
of Saint Rosalia...

Tiptoeing, she starts for the door. Antigone, with a worried expression, joins her in a leap.

ANTIGONE
Sister excuse me
couldya insist, huh, on making him eat? at least
a little soup? because for him the worst thing is eating because he
doesn't want to eat anything at all and like this
he always ends up getting more weak and how's he supposed to go
on?

because he hasn't touched a thing in almost thirty-six hours... that little teeny bit that he ate yesterday
he didn't keep it down...

NUN
Why do you talk so much? What do you know about it, you?
Leave it to those who know. Your father, given his state,
for now we'll nourish him with an IV...

ANTIGONE *(diffident)*
Is it... good stuff?

NUN *(about to leave, hurriedly)*
Of course!

ANTIGONE *(holding on to her, almost desperate)*
What's in it? huh?

NUN
Tsk tsk...I don't have time now. We'll talk about it
in about an hour, when I come back, after my rounds.

ANTIGONE
I... here I have a letter
of recommendation, for him!

She pulls the famous piece of paper out of her sleeve, which the NUN, as she moves away hastily, shoves into the pocket of her apron. ANTIGONE goes back to her usual place next to OEDIPUS. Meanwhile, the THREE WARDENS have all returned to sit in a line on the bench.

CHORUS
WILL I STILL SOW MYSELF? WILL I STILL SPROUT
LIKE A FLOWER?

OEDIPUS
... Ah, Ascent
of Saint Rosalia... I remember... First there was the open countryside... Then, in the hollow
they set up the shacks of the Municipal Dog Pound
where the dogs that belong to no one are gathered, awaiting
their elimination. Ah, it is them
(now I understand) this barking chorus that is with me
here, uninterrupted, together with the sun.

Just as vision and hearing are for me so is smelling
given to them to fill them with FEAR. (Hope
is nothing but a pretense of fear).
They already smell their imminent end
a fear without delay or explanation
and they bark to implore
no one.
(beginning to sing again as above)
Now, even they, there, are a site of pain.
And even this imperceptible minimum site of pain
is another measureless entity
added to increase the sum of all the pains
that unfathomable and impossible sum, that has more numbers
than there are atoms in all the bodies and stars together!
...perhaps
whoever is able to count the number backwards
until zero, could
enter again into the night of Eden...
...perhaps he could
enter again into the night of Eden
whoever is able to count the number backwards
until zero...

CHORUS
...whoever is able to count the number backwards until zero
could perhaps...
Ohhhhhhhhhh... Ohhhhhhhhhh ...

OEDIPUS
Ohhhhhhhhhh... Ohhhhhhhhhh ...
(as if to himself)
...Look they always start over, with their obscene
lament, and their idiotic psalms...
(with a sententious and very strange tone of voice, as if delivering a judgment in his sleep)
No sound
is more horrendous than human voices
when they are beyond nature and reason.

CHORUS
...No sound

is uglier, no sound…

OEDIPUS
Ohhhhhhhhhh… Ohhhhhhhhhh …

CHORUS *(resounding, louder)*
Ohhhhhhhhhh… ohhhhhhhhhh …

The FIRST WARDEN steps on the bench to look out through the lunette.

OEDIPUS
Ohhhhhhhhhh… Ohhhhhhhhhh … And now they are starting again…
(with a jolt)
WHERE AM I?!
Why these shouts?…Someone's wheezing, over there…
A quarrel!? Careful, they are hiding knives, nails…
Who fell?…

ANTIGONE
Nobody fell, Dad
it's that this loud noise we heard in the wall was a truck braking
down below in the street no one
shouted because all the voices that you hear that's the fever
Dad.

SECOND WARDEN *(to his neighbor, in a low but audible voice, nodding towards Oedipus)*
This guy
what's he doing? Will he ever die?!

The CHORUS in the meantime has burst into an uproar of laughter. The FIRST GUARDIAN descends from the bench, signaling to the SECOND GUARDIAN, and together they leave for a brief interval.

OEDIPUS *(agitated, begins his lament again)*
Ohhhhhhhhhh… ohhhh…

CHORUS *(in an uproar of laughter as above)*
This is a military zone—Whoever stops is lost—This year for the strait-jackets the style is flag red…—We are all soldiers—Next Monday I had bought myself a lucky ribbon—The downfall was TB—We are all soldiers!—Just a moment just a moment just a moment may I breathe? thank you—Ha ha ha ha! here we are in the country of the

bells—
IT IS READY
THIS THIN ROBE WOVEN BY THE NUNS...

OEDIPUS *(tossing and turning)*
I will never finish atoning for all those lights! It is HE... what's he called? The
SAINTOFSAINTS—the NAME—the STATUE...
it is HE, who puts the spells on me, he puts machines in people's brains
and the drug that doesn't let you sleep in the syringes...
It is HE who seized me by my feet...
The day that I blinded myself with the nails, I believed I was putting out his star
but instead I walled it in with me
inside of this tomb.
There were too many lights, I will never finish atoning for them.
It is HIM . . . what's his name? . . .THE CRIPPLE . . .
HE is the one who ordered that I be followed...HE is the one who created me!
I had false documents made for myself ...what were they good for?
It is HE
who put the secret police on my trail!
He knows the technique...
And he always changes... He is an artist of transformations!
He changes... he always changes! now
he is a lame bastard dog...a bleeding lamb...
He is a spider, that multiplies in the eye of a fly!...
He is a barbed-wire fence... He is
a bone cage, too tight for my soul!

CHORUS *(laughing loudly)*
IT IS READY!
THIS VESTMENT WOVEN BY THE FURIES
THAT ENVELOPES ME
AND CLINGS TO ME WITH ITS THREADS!

OEDIPUS *(continuing as above)*
...But I recognize him
in all of his disguises! He is the RADIANT, it is HIM,
the same one who has ruled over me since the beginning.

... I will never finish atoning for all the colors and the lights
that I had invented under HIS RULE
like a promised gift under HIS RULE...

CHORUS *(singing hosannas, like a rowdy mob in a square celebrating a tribune)*
Oe-di-pus!
Oe-di-pus!
Oe-di-pus!

OEDIPUS *(engrossed, declaiming)*
All of my innumerable births
were under his rule. And from one into another, it is for HIM
that I took bodily form in this last kind of pain.
Already since my initial childhoods
when my body was a thread of aquatic algae
or a drop in a shell,
there was in me ANOTHER anxiety, that made me go in search of HIM!
and this movement became an insect's antenna,
a tentacle: a first nerve of pain
that cannot be excised!
From the crown of the sea anemone
to the smallest wail of the acrobat toad
to the exultant burst
of the small airy skeleton that opens itself up sprouting wings and feathers
for the mad fall in reverse down the precipice of the sky:
I no longer know how many strange forms of limbs and tongues
I attempted to grow in my desperate effort to move towards HIM;
perennial genesis, where pain
ferments into wheats and honeys and embers before the transformation
into blood.

CHORUS *(among maniacal and triumphant laughs)*
IT IS READY! THE MORTUARY SHROUD IS READY!
IT IS HERE, GLUED TO ME
IT CLINGS TO MY LUNGS, AND IT GNAWS
WITH ITS TOOTHED THREADS!
MY WHOLE BODY BURNS

IN THE BITE OF THIS THING
WITHOUT A NAME!

In the meantime the two absent wardens have entered again and seated themselves on the bench, next to the third warden.

OEDIPUS *(engrossed in himself, in a singsong voice)*
...And today memory, my parasite,
resumes pulsating, emerging from its mythical lethargies.
Like a barbarian maidservant singing to her spoiled little patient, it resumes
the lullaby
about my prehistories... Before being born into blood
the last season of my cycle was
a poor VEGETABLE
summer...I was stuck in the earth like one of the damned.
I was perhaps one and a half meters tall.
I had ALL five senses, all five senses were rolled into one,
all in each of my leaves... I was made of a saline humor
that was still unripe...I was I was a TREE
in a growth period...I was I was I was
a fruit sapling of an ordinary species...

CHORUS *(celebrating, like a buffoon court in a puppet theater)*
A tree—a sapling—a tree
a sapling—a sapling—a sapling!
A
sapling!

ANTIGONE *(intrigued)*
...and THEN
Dad?
huh?...

OEDIPUS *(striking up a kind of airy recitative, in an absurd register evoking vivacity and health)*
I was a dwarf olive tree, randomly begotten by the Ionic winds
on an uninhabited coast between the East and Greece
alone and common like an orphan.
And I grew half wild, stretching out towards HIM
from my slim little stem, with my branches crooked from puberty
and my dusty, silvery, nearly white forelocks

always uncertain whether to boast or be ashamed of myself
since I did not know if I was ugly or beautiful, and not even
if I were a girl or a boy! All of my nights were agitated
with the expectation of morning, when HE
would return, with kisses and caresses. Certainly unaware and indifferent
were his kisses and his caresses, since HE gave them to all
like a marvelous whore
without ever wasting the smallest sliver of his golden body, his golden hair, his golden fingernails.
But I asked myself nothing about HIM: not even who he was:
perhaps I believed him to be an animal.
And in my desperate pubescence of love
my unripe roots twisted themselves with impatience
eager to break the hold of the earth.
Along all of the branches that grew out of me
in the clumsiness of my eager development
my childish muscles
quivered with the desire for an animal race
so intense that they almost pawed the ground.
My body's pulsating lymph burst through the bark
with tears and lacerations that felt like burns,
and speckled my bitter little fruits
with blood-like color. It was HE
who from the summery autumn sky
inflamed me, stirring me to the extraordinary adventure,
hitting me with his blazing whip, and bathing me in his honey saliva and his golden seed!
and when, turned into a trembling and ferocious little animal, I finally broke through my vegetable bark,
HE picked me up in his divine hand, warm like maternal flesh and bejeweled with all the splendors of the mines!
AND to HIM
I appealed with my newborn voice: exclaiming with a love
that sounded like a cry of fierce chastity.
Thus I found myself alone in my nativity
abandoned to the noisy cradle of the undergrowth
and to the poor wrinkled udders of the goats.
Propelled by HIS star, baptismal angels

had already come down to pierce my feet with a sword
like an animal marked for the offering. And since then
I have always had this crippled foot.
I was a hybrid
with goat curls and small carnivorous teeth,
and I found happiness in the hunt: because in all blood
I would always recognize HIM: his color and taste.
HE was certainly a male like me. A rogue that covers the moons with blood and then leaves them bled dry.
Perhaps also a hybrid himself?
A cross between a tiger with red stripes and a vulture with bright orange and yellow feathers
that devours the living and the dead.
A cannibal child that eats all of the stars in the morning.
Perhaps his coat of arms is imprinted
in my goat-like, curly face,
in my brown eyes, and my shiny hands?
Ah, bitter distance! blissful identification!
I did not know HIS name, but HE knew mine…
I was anxious for his call.
And it was in the attempt to reach HIM
that I launched myself on my first limping race
with my small injured feet.
It was the longing for his name that made my tongue able to speak for the first time.
HE played at being chased
calling me: "Oedipus! hey boy! king Oedipus! hey!" From everywhere, in his multiform tongues:
"Oedipus!" From the bottom of a puddle, from inside a walnut: "Oedipus!"
In a swarm of gnats, in a flake: "Oedipus! hey dark-skinned boy!" In the odor of a decomposed hide,
of a rotten bunch of grapes. In smoke rings: "Oedipus! Swollenfoot! hey!"
In the terrible din of my pulsating chest: "Oedipus! king Oedipus!"
And it was in order to look at his adored body, that I first lifted up my forehead.
And I called him! but in prayer,
like a vassal calls the king of kings.

And in response HE began to sing
to tell me that I am the deformed bastard
the ugliness of nature
and that it would have been better for me
to have never been born.

CHORUS *(laughing as above)*
NOW IT IS STARTING AGAIN
IT IS ANOTHER ATTACK
OF THAT UNBEARABLE FEROCIOUS ILLNESS! IT IS HERE
GLUED TO ME, IT IS DIGGING INTO ME ALL THE WAY
INTO MY RIBS, AND IT CLINGS TO ME
TO MY BRONCHI, AND
IT GNAWS...

OEDIPUS *(continuing as above)*
...And in vain, at the end of his song, frightened like an animal,
jumping up and down through the slopes of that steep undergrowth,
glancing occasionally and fearfully at the golden curve of the air,
I waited there for him to add some other word, at least
a last one! a word that could suffice as reassuring explanation
for my trusting and bewildered heart.
But with his unresponsive silence,
I fell into a drowsy stupor, and then fell once again to my knees
startled in a great fright.
That amphibious temptation that through all of my births
has kept pushing me blindly towards him
like an imaginary root,
always bitter
once again roused every cell in my body, taking over my will, which
started stretching towards HIM
with the instinct of sunflowers.
And almost unbeknownst to me
my tongue started moving, stammering to spell out for him
my first
prayer
of adoration:
"*Oh e-ter-nal love*
star of the stars
praise be to you, for the ab-surd and mag-i-cal masks that you wear

to cover your un-know-a-ble beauty
and for the count-er-feit titles and pseudonyms that you take to hide
your name-less maj-es-ty.
Oh pre-text and con-tradic-tion
mys-tery of mysteries
you who withhold in order to give of your-self, you who humili-a-te in order to teach victory,
who will un-derstand your tragic jargon?
you send en-cod-ed mes-sages, from king to king
so that your sec-ret al-liance may be recognized
only by he who knows how to read your
non-com-municable and
dif-ficult signals...
Oh mythical
ambiguity!...
Blessed is the seraph angel that you trouble with the anguish of Gehenna
and the peaceful man that you provoke to a brawl with your arrogant call: "I'll await you in the street!"
Blessed is the mother's boy whom you throw out of the house into danger
and the lover who hearing the night whistle of your gang leaves his dear little bed
and the novice trapeze artist who at the sound of your fanfare dares to throw himself into his first triple somersault
"that of death!"
Ah blessed is he who becomes a rogue for you
and transgresses your official orders to listen to your clandestine command
or heavenly mystification.
I give thanks to you for your song
that is now finally clear to me in its duplicity and in its splendid benevolence,
like certain dreadful dreams, that are discovered to be signs from heaven
sent to illuminate the cursed point
before you set off the trap.
Oh holy holy holy!
You
denounced my wretched disgrace to myself
because you want to restore me to my other
Self! to that future already promised by the mysteries
and which you also divulged to me, in our moments of shared happiness,

when you, joking, called me: king Oedipus!
"Joking"... ?... ?... I recognize you! I recognize you
Oh jealous confidence!
And while you are silent I sing to myself once again your song, now
d e c i p h e r e d ! ! Here it is:

THIS OTHER SELF OF MINE
REJECTED BY THE SKY, THIS
BASTARD AND DEFORMED BOY,
IS NONE OTHER THAN THE UGLY, DEGRADED
REVERSE
OF MY TRUE SELF: **OEDIPUS** THE K I N G !
AND IT WOULD HAVE BEEN BETTER FOR ME HAD I
NOT BEEN BORN, RATHER THAN TO LIVE
THIS CURSED BETRAYAL.
H O W EV E R
IF I SHUN THIS FOREIGN NEST, THIS FERAL FAMILY,
AND I START SEARCHING, MAYBE
I CAN FIND IT AGAIN, THAT MYSELF THAT IS
REAL
AND INCREDIBLE...

...

that luminous Double of mine, your beloved,
Your fellow human!
Golden like your eyelashes
deep blue like your room.
Male and female like you,
oh hermaphrodite love! both father and mother,
oh single star! you, who invent the innumerable creation!
In your name, Ayin,
under the guidance of your zodiac fires and your comets,
I want to find him again.
I'll live like an outlaw,
I'll beg,
I'll sell myself in the brothels,
I'll be a monk and a guerrilla fighter
and a pirate,
on the condition that I find him again.

Praise and thanks be upon you
for this trial that you impose upon me, whatever the labor or the torment may be.
And for every accomplishment and conquest of mine until the marvelous reward,
glory be to you!
glory!
glory!

And thus, without a farewell,
with my dirty overalls on—and my little switchblade
as my only luggage,
I found myself already prepared
for the great escape.

CHORUS *(in unison)*
Away!
Walk walk walk little soldier full of valor
little illiterate prince, little mafioso.
Fly fly fly
little dark pheasant, lame, little mountain cock,
mad swarm, Word, magic filter, rocket, sweet, vulnerable fauna,
motor at a hundred thousand revolutions, bandolero, owl,
fly fly.
Follow
all the itineraries that are on the school atlas
and on the atlas of adventures
fly to the Caribbean to the Philippines to Beverly Hills
over the Great Urals to Monte Carlo to Jerusalem
and to where Sitting Bull grumbles and moos and thunders
and where Pinocchio buries his gold coins for the sowing
and where Diabolik forms an alliance with Batman
and where Saint Michael rides among bells and leaves
fly
fly lambretta fly peyote
among Tartars and Malays
and Eskimos and Moroccans
and Egyptians
set sail with the crusader ship
and with the British steamship and the atomic mushroom cloud and

the Olympic cart
and riding a donkey
and on three hundred dromedaries
go and turn turn and go
flash jig autocross supersonic sound
unique and crazy adventure
brave Oedipus
run
to find your resplendent flesh
to finally double yourself in your single body
of a king
the only body worthy of death.
Run run fly to that extreme orgasm—scream of sweetness without comparison—
sigh of recovery after the raving disease
of carnal separation.
Through north winds and siroccos
to the Kremlin and to Mecca in the Atlantic caverns and in the lunar mines
and to Thule and in the Cimmerian
leap, hobble, Swollenfoot!
look for him
the fugitive unrecognizable duplicate
the angel with blue-white eyes and winged heels
the boy with the soles of wind.

OEDIPUS
In the Upanishads and in the Kabbalah
and in the blues and in the agitprops
and in the numbers and in the quanta and in the proverbs and in the comic strips and in the magic flutes
from Golgotha to Tenochtitlán and from the palace of Menelik to White Horse Tavern
and in the jails and in the dance halls and on the film set and in the ring and in the nights
and among doctors, and militiamen, and assassins,
and among the ruins and in the ditches and in the lagers, through the whole world through the whole anti-world

CHORUS

to find my treasure the wedding ring lost in the current
the Host of the scarred altar
the bloodied rib of the laceration.

OEDIPUS

Perhaps at the cost of walking three thousand years
I was almost certain that I would find it,
my happiness. And thus
filled with joy for my free adventure, not bound by itineraries, open to endless chance,
humming and whistling softly
I went on my way.

Without knowing
that all of my roads—main roads and side roads, shortcuts and deviations,
were already charted by HIM
in accordance with his preordained design.
Every one of my steps, was calculated. Every one of my movements, maneuvered by his thugs.
Mere falsehoods, arranged to bewitch me, were my victorious trials!
The Sphinx, a corrupt procuress. The whole game, fixed to cheat me.
And my departure could be called a consequence of the arrival
just as it could be the contrary
because the branches of the cross meet at a point
also from infinity
and that fixed point
is the room assigned by HIM in the beginning equal to the end.
In fact, that first prayer of adoration that I uttered
must not have meant anything to HIM,
the same as if it had been the lament of a frog or of a little donkey.
Just like ancient voices of HIS
those games and calls—and even that last dreadful chant of his—
must have been nothing other
than echoes and hallucinations
of my nerves. Since HE for sure—and not those whom we call "the dead"—
is in the celebrated periods of death: blind, there
in the middle of the enormous light of the stellar cemetery,

unharmed by the incurable wound of mothers,
deaf-mute.
And now I am here, held fast to his cross with ropes
such that my veins twist together with the veins of this wood
and at times I seem to halve myself, we are two in one
I—HE.
But HE, unborn, shines impassive in the affirmation of his eternal death,
while I burn in my desperate negation. Oh night
night, my blessed house, night my first milk my sweetness, why
don't you return to console me? at least for one night? You, oh mercy, you, oh repose,
help me. JOCASTA!!
Jocasta help me
you
dear mother!!

A YOUNG MAN'S VOICE FROM OUTSIDE *(healthy and fresh, with the tone of a bully)*
Oh! Oh! Oh!
he calls his mama now
the hoodlum, the teddy-boy, the hooligan!
THE HERO!
ah! ah!
he calls his mama!

The VOICE dissolves.

CHORUS *(among wild fits of laughter as above)*
AND HERE I AM STILL
HERE IN THE PINCERS OF THIS INSATIABLE RABID ILLNESS
THAT FEEDS ON ME, AND DOES NOT LOOSEN ITS GRIP!
EVERYONE, LOOK AT IT, THIS BODY OF MISERY! AH
MY HANDS, MY ARMS, THAT USED TO ENDURE THE LABORS OF GIANTS! HERE I AM
OVERWHELMED BY A DISASTER BEYOND MY SENSES,
REDUCED TO SCREAMING...

ANTIGONE
Dad!!

Don't cry like this father because seeing your bloody crying
I, it breaks my heart father and I'd give you the vision from my own eyes to see you happy
Dad find some courage Dad because these bad times will pass
and soon you'll be cured
another couple of days and then you'll be healed
and about me Dad don't doubt me since I will always be near you
because even if you have to stay blind don't worry! Anyway there isn't much worth seeing
and when there's something nice to see I'll tell you about it
when there's something nice
to see.

OEDIPUS
Why
do you call me father? No one is the father of another. From the same mother
everyone is born. I don't want
to be called father. I want to forget
this name…

ANTIGONE
Yes Dad yes Dad whatever you want Dad…

OEDIPUS
And now, take care, you need to pray with me. Repeat
these words after me: "Oh Holy
Ladies, oh Blessed Mothers,
oh merciful Furies…

ANTIGONE
Oh Holy Ladies
Oh blessed Mothers…

OEDIPUS
…Oh merciful Furies!
You who accompany Oedipus on his automaton's course
consuming him like sand in your fantastic flying about,
I beg you, for the angelic aberration of mercy, invert this race, take me back.
Let me find that small off-road den,
where the child marked on his forehead with two crosses lies hidden,

the kid with deformed feet,
and there, as was promised, let us slaughter him, the bastard, as soon as he is soaked in his first cry,
before he can utter his comic, out of tune request
that will offend the secrets
of the radiant throne.
His newborn blood will be offered in sacrifice to the radiant ghost —Phoebus—
or Ra—or Yahweh—or Coatl—or whatever other name he desires to have.
And then on his little broken heart "*ah, I have been created!*"
the sweet, forgiving solar rain of the equinox will fall
to make the wonderful cactus sprout from it
that gives nocturnal consolations to those who drink from it.
It is said that this fruit is one of the mysteries
buried in the decayed garden.
That Janardana, the shining coachman, gave to the boy Arjuna.
That the lily of the Annunciation was one of its flowers.
That the Magi carried one of its seeds (it was the hidden fourth gift).
That the Memory-of-the-archangels, Socrates, drank a drop of it in his hemlock
laughing in the beatitude of his subversive death.
That the luminous shadow of Milarepa whispered the secret in the ear
of Rechungpa, the evangelist, his most dear...
et cetera et cetera.
Naturally these are all barbarous rumors and tall tales.
But I believe in the gossip of barbarians and in children's lies.
I believe in the Minotaur and in Hydra and in Chimera and in Puss in Boots
and in the wandering Jew and in Cagliostro who winks from the moon
and in the conversations of Mohammed with Gabriel
and in the hundred baskets of Cana and in the sweated blood in the olive grove
and in the talking statue
and in the woods of the suicides.

CHORUS

I believe in the fables of the nannies in fairies and in ogresses

and in phantoms and in demons and in all the levels of the angels
and in the writing of lightning and in the voices of thunder

OEDIPUS

I believe in ignorance and in dreams and in delirium
I believe in all the most prodigious and idolatrous stories
and in all impossible things.
Only in my death, do I
not believe.
Oh Holy Mothers of fear
you who restore to mythical anarchy
the corrupted visions of temporal order,
I beg you at least console me with your small death.
I believe in you.
I beg you.
Listen to me.

...Antigone!! where are you?? Antigone?...

ANTIGONE

Yes Dad
I'm here close to you Dad don't you worry about anything because I am always here close to you
and all of those bad impressions that you you get scared Dad that ain't nothing Dad don't believe it because that
it's the fever
and you that it's the fever that makes you like you're inside of a dream
Dad
now I'll wet your face and hair with some water
so you'll have some rest.

She does this, moistening his lips and headband with water from the bottle.

OEDIPUS

...WHERE are we?...

ANTIGONE

We are
...at our house!
Dad!
we're up in the bedroom since it's night and it's probably around

seven—seven fifteen…

OEDIPUS *(not hearing her)*
…where are we?…
…don't leave…My illness is unbearable.
Give me a remedy, even a temporary one, that will interrupt the tormenting numbering
of this incalculable day without an end
that is all accounted for!
Any other state, as long as it is another one, would be rest for me.
Just one night is enough, at least. Just a break to rest.
…I'm thirsty…

ANTIGONE hurries to give him the glass of water, but he pushes it away violently. All of a sudden he begins to hum and sing in the hoarse voice of an old drunkard, accompanying himself by rocking his head:

That time that I returned home from Ethiopia
with a bunch of thalers alalà
I was so black in the face that they
nicknamed me the Abyssinian ah ah
ah ah the Abyssinian, Swollenfoot and the Lame One
what a nice group what a nice bunch…

CHORUS
What a nice group what a nice bunch
tralala.

OEDIPUS *(with corporal's authority)*
MOVE TO TIME SO YOU DON'T DISRUPT THE RHYTHM.

The neon light above the exit begins to lower in intensity. And the NUN enters again, but, in the poor lighting, she now appears much larger than normal, almost gigantic. Passing by, she signals with her chin to the THREE WARDENS, who exit in single file. The rustle of the enormous pleats of her slip—and the whiff of the wide starched wings of her headdress—produce a strange resonance, as if perceived by ears that have become unnaturally acute.

NUN
Shhh…

She leans over OEDIPUS

OEDIPUS
I'm thirsty…I'm thirsty…

CHORUS
GIVE DRINK TO THE THIRSTY AND TO THOSE WHO SUFFER AND HAVE A BITTER HEART.
GIVE DRINK TO THE THIRSTY AND TO THOSE WHO SUFFER AND
HAVE A BITTER
HEART.
MAY THEY DRINK
AND FORGET THEIR MISFORTUNE
AND NO LONGER HAVE
THE MEMORY OF THEIR LABOR.

After this, the CHORUS remains silent for the first time

OEDIPUS
...I'm thirsty...
...Who, are you?...

NUN
...Shhh...

OEDIPUS *(familiarly, with an eager tone)*
And the medicine
Did you bring it to me?

NUN *(nods. And naturally, her enormous, enlarged shadow simultaneously nods on the front wall).*

OEDIPUS
Which
medicine

NUN *(laughing benevolently, in the voice of a crazy old woman)*
That one!
that one!

OEDIPUS
I remember your laugh. You laughed like that
the last time I heard you.
So, is it you?

NUN *(as above)*
It is I
and it is not I.

OEDIPUS
Really, did you bring it to me? Are you really
doing me this favor?

NUN *(as above)*
You were always like this: always suspicious.
But drink it, and, by the taste, you yourself
will recognize it…

OEDIPUS
By the taste, I can't guess anything.
Now, everything that I drink and eat
always has the same dirty flavor…

NUN *(as above)*
And you really think that I am lying to you?
Who let you drink the first time you were thirsty?
And to what end, then, did I wait for you until nighttime
here at the psychiatric hospital?

OEDIPUS
But why did you dress up
as a Medieval Empress?!

NUN *(as above)*
Empress!! The things you come up with, you! You were always
like this: always fantastical.
Fantastical and a reader. You read too many books.
But luckily, marking a little *X* like a cross will be enough
to erase all of those books.
I'm an empress
and I'm not. Some see it one way, others another.
…Here, lean on my arm…Did you forget
the story about the giant that passes
through the little magic ring?…Here, drink,
my dear little son.
Drink.

(While Oedipus opens his mouth to drink, she begins to sing to him in her crazy voice, gay and hoarse, in the inviting tone of a nursery rhyme for lulling babies to sleep):

Once upon a time there was a giant named Sacripant who was bigger than Saint Peter in the Vatican.

And he had to pass through a ring so small that not even his pinky would fit in it.
But the ring was magic
and it changed him into a flying flea.
And the giant Sacripant
passed through it easier than reciting a Hail Mary!

Drink.
Drink.

OEDIPUS
Oh it's
so sweet.

NUN
Shhh...

In the silence, the only noises are those of OEDIPUS gulping, greedy and innocent like a breast-fed baby. In the meantime, the neon lighting continues to weaken. OEDIPUS, now full, lays his head back down on the pillow.

CHORUS *(singing)*
THE SKY AND THE EARTH HAVE GIVEN ME LIBERATION. THE PLANTS
HAVE LIBERATED ME FROM DEATH THROUGH SOMA, THEIR KING.

The NUN tiptoes away, down into the stairwell. As soon as she is gone, ANTIGONE sneakily draws near to OEDIPUS and hurriedly loosens the straps on his arms.

ANTIGONE *(softly, in a conspiring tone)*
Anyway there's nobody here now and here it's nighttime
and of course there'll be less survayllance
and this way Dad with your arms free at least
you can rest better
Dad
(The job done, she lifts his hands, shaking them gently to make him feel the advantages of the new situation)
(In an almost joyful tone)
Huh Dad
you feel more better
without your arms tied up huh
Dad?

OEDIPUS *(lets his limp hands fall back onto the sheet. Smiling)*
By now, luckily
I have no use
for these arms anymore.

The neon light has decreased to little more than a faint glimmer, and even through the lunettes only the feeble light of a dying ember is visible. Small colored lights, like those at a fair or on a Christmas tree, begin to move at the bottom of the stairwell, accompanied by children's laughs, similar to the shrieks of small wild animals. Among these laughs, three children's voices (one tenuous, one shrill, and the third one rather nasal) begin to emerge, and they sing a kind of discordant serenade, alternating or in chorus.

VOICES
A-di-ter dak-so a-ja-ya-ta
a-ja-ya-ta a-ja-ya-ta,
dak-sa u
u u u u u
a-di-tih pa-ri aditih tih tih tih tih pa-
-ri!

OEDIPUS *(laughs).*

VOICES
Oedipus!
Oedipus!
Oedipus!
Oedipus! Oedipus!
Oedipus!

OEDIPUS
Who
calls to me?

VOICES
It is we! the three fates of this place!
the Kindly Ones, adored at these underground altars!
your companions with the little velvet feet
and the savage fur made of whiskers and eyes!
We understood nothing of your supplications and prayers
but as it was written
it is here in our sanctuary that you will now sing
the evening Angelus, as you descend
the staircase of the seven gates.

OEDIPUS
I will not sing
ever again.

VOICES
You will sing
you will sing
you will sing you will sing you will sing and
you will sing AGAIN...

CHORUS *(in astonished, sleepy voices)*
...Behold. — Behold. – It opens.
the painted staircase of the seven gates!

VOICES
For each one you need to leave a part
of the radiant ghost.

CHORUS *(as above)*
and in exchange the gate opens. Seven degradations and seven farewells
are the price of my passage.

VOICES
The body of the beloved was a festival of seven splendors.

CHORUS *(as above)*
All of his gates will be closed upon me again.
...here I am at the ramp, blind.

VOICES *(in exaltation)*
The FIRST
is the GREEN gate!

OEDIPUS *(singing in an enchanted voice, already almost asleep)*
Green. The returns!
I am the pupils of the swallow, the size of the eye of a needle
where the whole heavenly glass window of the return bursts open,
with the meadows of wheat, and the colored shadows that the wind makes between one stem and the other,
changing at every instant, and never is one the same as another; and all of the blades of grass, without end
and on every blade every smallest sprout of the unborn ear,

none identical to another.

THE VOICES

DEEP BLUE is the color
of the SECOND gate!

OEDIPUS

Deep blue. The house!
I am the nocturnal rhythm of the calm on the edge of the roadstead,
under the enclosures of the fort where the recruit sleeps, believing
in his dream that he is still with his family, sleeping in the stable, near
the breathing
mare
and foal, already grown,
that he himself saw being born, last winter,
and he was his midwife.

THE VOICES

The THIRD gate is the RED one!

OEDIPUS

Puberty!
I am the throbbing heart of the girl, who, trembling because she went
against the
prohibition
of keeping company with the boy
when returning from class in the evening,
at the moment of the secret parting by the front door of the house
abandons her mouth just touched by first love
to a stolen kiss, still chilly from childhood.

VOICES

The FOURTH is the YELLOW one!

OEDIPUS

The prayers!
I am the fog, the hundred thousand sparkles,
the celebrated sowing of early mornings from the Orient
that rises up to the windows with the first shiver and fills the bedroom,
and embroiders with its little icy shawls
two poor bigoted breasts, numb
under the raw wool undershirts, while bathing eyelashes

lowered during the Elevation of the Host.
And I am the fog that suspended over the incenses and the flames that do not burn it,
shifts with the polar current,
and goes through the smog, lowering itself among the vapors of the ports with its fleet of a hundred thousand sailing ships
mixing with the smoke at Buchenwald, and bandaging with its gauzes of ether
the blood of agony.
I am the fog that softly alights
on the statues of Olympia
like down on a child's tender skin.

VOICES
The WHITE
gate!

OEDIPUS
HIS color! The ONE, the point of fire! The radiant circle!
I am the cut of the buried diamond, to which all the stars shoot like arrows
I am the drop where all the irises meet!
I am the sprite of the invisible mirror that wriggles and jumps and flies around the terrace,
and the maddened cat would like to catch it
and the baby laughs.

VOICES
This
is the sixth gate.
Black.

OEDIPUS
yes yes
it was this
that I always
wanted
I wanted
to return to the body
where I was born.

VOICES

And this last one is the gate of emptiness.

OEDIPUS

The
gate
of
emptiness.

At this point, the corridor has become completely dark. And in the darkness, the CHORUS is heard again, but all of its voices are now the multiplied voice of OEDIPUS that moving away further and further.

CHORUS OF THE VOICE OF OEDIPUS

"Oh holy Being!
your divine, golden rest
I have disturbed too often. Of this dark pain hidden in life
you have learned too much from me.
Oh, forgive and forget!
Like that cloud there on the moon that shines in peace, thus
I pass, and you remain in the serene
repose of your beauty,
oh my light!"

Silence. Then a bell rings. In the corridor the normal lighting from before has returned, and the neon light in the stairwell has also returned. But there is no one left there. Strangely, from around the deserted corridor, comes the sound of the ticking of multiple clocks, some closer and some farther away. Then from the bottom of the stairs the crying voice of Antigone is heard screaming.

THE VOICE OF ANTIGONE

Dad! Daaad! Daaaaaaad!

Author's Note

The fragmentary and repeated phrases of the Chorus are taken in part from documents from psychiatric hospitals, concentration camps, old and modern political and military speeches, etc. Other citations found scattered throughout the Chorus or lent to various characters' dialogues come from ancient Aztec songs,[1] Sophocles,[2] an old chain gang blues tune,[3] the Jewish Hymn of the Dead,[4] *Instructions for Recruits*,[5] the Bible,[6] and the Veda.[7]

The syllabified verses ("*A-di-ter,*" etc.) on p. 311 are from the Rig Veda, and they mean: *From Aditi was born Daksha—and from Daksha was born Aditi.*

The verses in italics on p. 314 ("*yes yes / it was this,*" etc.) are Allen Ginsberg's.

The poetry in quotation marks on p. 315 ("Oh holy Being!" etc.) is Hölderlin's.

[1] "At Tlatelolco / the fire turns black;" "Divine water stake!;" "Will I still mature on the cob?...etc.;" "Will I still sow myself?...etc."

[2] "It is ready / this vestment...etc.;" "It is ready! It is ready this / mortuary dress etc.;" "Look it starts again...etc.;" "And yet here I am / here in the pincers... etc."

[3] "Go down low Grandpa...etc." (addressing the sun).

[4] "Yigdal...etc."

[5] "Move to time...etc."

[6] "Give drink...etc."

[7] "The sky and the earth...etc."

Two Poems by Amelia Rosselli

Translated by Lucia Re and Diana Thow

Amelia Rosselli (1930–1996) was one of the greatest poets of the 20th century. These poems are taken from the volume *Documento 1966–1973* (Milano: Garzanti, 1976), Rosselli's third and effectively last collection of poetry. In *Documento 1966–1973*, Rosselli changes her style and approach dramatically, striving for a clearer, more communicative and less cryptic diction. In this collection she also uses shorter lines, unconstrained by the rigorous geometric structure of her previous poetry. While the poetry in this volume is in many ways intensely personal, it is also a "document" of the political and sexual turmoil and euphoria of 1968 and its aftermath. Rosselli, who became a member of the Italian Communist party in 1958, working assiduously in the Rome precinct of the PCI near her house in Trastevere, declared in an interview "In *Documento* ... I tried to express problems and articulate possible solutions that are collective... . I lived through 1968 staying close to the party and the party's local precinct but also in close contact with various groups in order, among other things, to keep up to date and to develop a political culture for myself ... Stylistically, however, I dislike those who go from politics to literature, trying to use literature to express their political commitment." (Interview with Renato Minore, *Il Messaggero*, February 2, 1984). The use of titles in Rosselli's poetry is very unusual. "Sciopero generale 1969" ("General Strike 1969") refers to the events of the "Hot Autumn" of 1969. A huge wave of strikes, factory and university occupations and demonstrations swept through Italy. In December 1969, the massacre caused by a bomb explosion in a bank at Piazza Fontana, in Milan, led to a roundup of left-wing activists across Italy and marked the beginning of the "strategy of tension" and of a decade of violent confrontations and terror. "Ho venti giorni" ("I have twenty days") conveys a sense of optimism and an urgency that are exceptional in Rosselli's overall production. The poem captures the connection between the personal and the political that was at the heart of the movement of 1968, as well as Rosselli's own intense investment in the power of poetry. In the same interview, Rosselli explains that she wrote the first part of *Documento* until 1970 in a "scoppio d'ispirazione" ("an explosion of inspiration"), but subsequently felt increasingly drained and wordless.

(LR)

Sciopero generale 1969

lampade accesissime e nell'urlo
d'una quieta folla rocambolesca
trovarsi lì a far sul serio: cioè
rischiare! che nell'infantilismo
apparente schianti anche il mio
potere d'infischiarmene.

Un Dio molto interno poteva bastare
non bastò a me il mio egoismo

non bastò a queste genti il sapore
d'una ricchezza nella rivincita

del resto strozzata. Dovevamo
esprimere il meglio: regalarsi

ad una retorica che era urlo
di protesta ad una distruzione

impavida nelle nostre impaurite
case. (Persi da me quell'amore
al verticale, a solitario dio
rivoluzionandomi nella gente
asportandomi dal cielo.)

General Strike 1969

lamps lit to burn and the howl
of a calm daring crowd
find you suddenly involved
in something serious: that is
taking a risk! May this seeming
childishness also kill off my
incapacity to care.

A God hidden within could have been enough
my egoism was not enough for me

it was not enough for these people
to taste the richness of revenge

so soon smothered. We had
to express what was best: give in

to a rhetoric that was a howl
of protest against destruction

fearless in our fearful
houses. (I lost that vertical
love for a solitary god,
revolutionizing myself
in the people, removing
myself from heaven).

Ho venti giorni
per fare una rivoluzione: ho
altri venti giorni dopo la rivoluzione
per conoscermi
mio piccolo diario sentenzioso

Tana per
le fresche menti
le parole,
un pugno
chiuso che le garantisce
la mia più imbattibile ragione d'essere.

Il nemico le strappa le vesti
la felicità è un micro-organismo nell'interno
dell'infelicità

nel cimitero
non sa smettere di essere felice.

I have twenty days
to start a revolution: another
twenty days after the revolution
to get to know myself
my little sententious diary.

Words a
den for
fresh minds,
a raised fist
that guarantees her
my most invincible raison d'etre.

The enemy tears off her clothes
happiness is a micro-organism inside
unhappiness

in the cemetery
she can't stop being happy.

The Ambiguity of Violence in the Decade after 1968: A Memoir of "Gli anni di piombo"

Simonetta Falasca-Zamponi
Department of Sociology
University of California, Santa Barbara

In the second half of the 1970s, Italy experienced yet another crisis of faith in its state institutions, in part due to the government's inability to provide solutions to the high unemployment rate, particularly among youth. Mass education, the conquered right of the student movement of 1968, appeared to have merely prolonged the time before young men and women began hunting for a job, rather than resolve the issue of unemployment. Those few students who were actually physically attending mass universities in the 1970s (among the many more thousands enrolled) became more and more aware of their problematic future and challenged education from within. The occupation of major universities sites took place in 1977 with the interruption of lectures and seminars and the physical expulsion of professors.

1977 was my first year in Rome as a sociology student. Sociology was not necessarily the only discipline at the vanguard of protests. Historically, the Facoltà of Architecture, among others, had also produced the main leaders of the student movement. But since the original founders of the Red Brigades were sociology students at the University of Trento, sociology's radicalism was an accepted fact in the public imagination, and sociology students did not wish to disclaim this belief. Thus, in the winter of 1977, the Facoltà di Magistero in Rome, where sociology was housed, closed down and Autonomia Operaia organized assemblies and protests. The most famous Italian sociologist at the time, Franco Ferrarotti, was intimidated and somewhat beaten up, others were threatened, etc. Festivals of "Indiani Metropolitani," the so-called creative wing of the student movement led by Autonomia, replaced scholarly lectures in the halls of the Facoltà and, with dances and songs, presented another side of youth protest: political and social demands needed to

be complemented by an attention to people's expressive needs and the paramount issue of the quality of life.

It is my point that a broader conception of change, as in part suggested by the Indiani Metropolitani's protest style, is fundamental to understand the pervasive acceptance and/or tolerance of violence during the "anni di piombo" among those Italians affiliated with the Left. For, as I am going to argue, a certain degree of sympathy for the general principles guiding the Red Brigades, if not necessarily their causes, generated a sort of ambivalence toward violence from those radicals who did not wish to subscribe to the orthodoxy of the Communist Party (PCI). Violence was not necessarily invoked or glorified, but was certainly accepted and tolerated almost as a necessary evil: many believed that violent means were needed in order to introduce long overdue changes to the democratic system. Personal connections and encounters, in addition to political engagement, favored one's involvement in the network of violence, making it possible for violence to permeate the social body. Thus, many Italians willy-nilly participated in the national tragedy—what turned out to be the bloody debate over Italy's present and future, its historical trajectory.

My recollections of the period, and my own life-history as embedded within the events of the late seventies, provide a sample among many of the intricate dynamics described above. They help to portray more vividly the evolving path of a society in crisis where violence was an everyday phenomenon which ran through the social fabric and contributed to the moral ambiguity of the country's political culture.

Italy had been experiencing political violence in the shape of opposing extremisms of left and right since the end of the 1960s in what was later defined as the "strategy of tension." The "strage" of Piazza Fontana in December 1969, where 18 people died and several others were wounded, epitomized this phase of political violence in Italy that lasted until the early 1980s. In the 1970s, however, a different expression of political violence, which escalated over time, emerged with the formation of the Red Brigades (BR), founded by Renato Curcio and Alberto Franceschini in the wake of the events at Piazza Fontana. Curcio had been a student in Sociology at the University of Trento, and incidentally, as one might guess, this affiliation in part contributed to the identification of sociology and radicalism with the Red Brigades. Even though the BR apparently did not plan to become a terrorist organization, and they always refused that appellation, violence turned out to be

at the heart of the movement, albeit amidst conflicting positions. In the first few years of its existence, the BR indeed mainly operated through direct actions against those they considered enemies of the workers. These actions, which targeted factory leaders and executives, included burning down cars and kidnaps that were soon resolved. They were not, in sum, bloody actions, and generally in the first few years the BR focused on a propaganda campaign aimed at diffusing their ideas and recruiting members for their struggle against the power of multinationals in Italy. In retrospective, Curcio has even claimed that the BR's first killing was not planned (two people were murdered in Padova in 1974 during an assault at the site of the Movimento Sociale Italiano or MSI party). However, in 1972, after a police raid in Milan that failed to catch some of its leading members, the BR decided to go into "clandestinità." Furthermore, they abandoned in part their early strategy of operating within factories, and, in contrast, oriented themselves toward the larger goal of fighting the state and political institutions. The BR gradually ascended to a central role in the Italian political scene, pushing the boundaries of what the public found acceptable or justifiable, while attempting to shake what many considered fossilized institutions and failed governmental interventions.

No doubt, the BR's early "mild" direction helped gather sympathizers to their cause. Whatever the reasons, however, and one could spend hours and pages enumerating them, what appears certain is that an attraction or sympathy for the BR made an inroad in the radical left, the so-called extra-parliamentary movements that did not subscribe to the Communist Party's views or who were, in different degrees, skeptical about the Communists' ultimate direction. In general, reliance on violence was part and parcel of the confrontational style of the young left, especially in its recurrent skirmishes with the fascist right. Yet, what I would like to emphasize is that violence was in a sense part of the BR package. Sympathy for the BR was an expression of demands that, even if not at all central to the BR's outlook or project, were somewhat dependent on many people's desire to upset a social and political situation that was strongly felt as inadequate and seemingly irremediable. From this point of view, one was not necessarily supporting violence, but rather condoning it: violence was useful in the short term, even if one did not share the ultimate goal of the proletarian revolution as envisaged by the BR.

For state institutions were clearly failing youth and did not provide any safeguard for their future, as it is still evident in today's Italy.

Traditional political actors also failed to recognize the harder to define quest for quality of life on the part of many people who were coming of age at the time. In one of my seminars at the University of Rome, for example, more specifically the class on Sociology of Work, many of us were involved in research that had to do with the topic of happiness and work: what would determine satisfaction on the job? That was our main question. The issue for us, in sum, was not evidently just how to get a job, although that was a priority in a situation of high unemployment. What appeared crucial to us were shorter work days, commuting distance, environment, etc., in other words, factors that turned work into a pleasure and not an unwanted toil. This was nothing new if one had read Marx, but it certainly constituted a different interpretation of Marx than the orthodox one, and focused on what has come to be known as the "theory of needs." Indeed, the so-called Movimento 77 was different from the Movimento Studentesco of 1968 for two reasons in particular, besides involving proletarians and workers and not just students. First, the movement was generally anti-parties and definitely rejected an alignment with the Communist Party. The famous event that defined the future of the movement in Rome, for example, was the booing and expulsion of the leader of the union CGIL, Luciano Lama, from La Sapienza on February 17. Second, with its creative and non-violent wing, the Indiani Metropolitani, the movement also spurted a cultural critique that on the basis of the theory of needs attacked central mores and habits and engaged in social issues on a daily basis. Squatting, but also fighting against drugs, was among the activities carried out within the quartieri. Incidentally, this is also time of "radio libere," most important among them Radio Alice in Bologna and Radio Onda Rossa and Radio Città Futura in Rome.

The BR did not, of course, talk in terms of needs. Yet, their idea of hitting at the heart of the state, "il cuore dello stato," implied the overhaul of the status quo—a status quo that was paradoxically becoming more punitive and repressive, and did not pick up any clues from the youth culture about their social needs. In 1975 the Legge Reale authorized the police to use force against demonstrators and shoot them, if the agents deemed it necessary. In 1977, the police used and abused this authorization. In February of that year, the student Francesco Lorusso was killed by the police during a demonstration at the University of Bologna. In response to the students' protest after the event, the then Minister for Internal Affairs Francesco Cossiga sent tanks to invade the

streets of Bologna, sparking the beginning of the most violent phase of the confrontation between the Movimento del 1977 and the state. A "Manifesto contro la repressione" was launched supported by French intellectuals such as Deleuze and Guattari. Eventually, insisting with this repressive trend and furthering the suppression of constitutional liberties, gatherings of large groups were also forbidden. In this way, daily life was targeted. For us students, who used to go out with friends in large groups, these new rules meant an infringement on our personal freedom. These were not rules that only applied to "troublemakers," or exceptional situations, and we were all well aware of their weight on our lives and habits.

It was at a rally that the controversial Radical Party had organized on the anniversary of the referendum on divorce—a rally that had not been authorized—that this whole repressive trend exploded in the face of the state and of the whole country too. A young student, Giorgiana Masi, was killed by undercover police in the aftermath of the demonstration, even if the police denied responsibility at the time. After these events, Autonomia Operaia, which had joined the rally to protest repression, prevailed in setting the agenda for the direction of the protest movement in the following months. The creative wing of the movement, the Indiani metropolitani, lost out. Confrontation and "lotta dura" became the winning passwords. This is the beginning of "lotta armata" for Autonomia. These are the years of the P38, now an icon of the era—the anni di piombo.

When Moro was kidnapped in 1978, the political tension had been brewing for some time, with the BR negatively dominating Italian politics. With the new leadership of Mario Moretti after the arrest of Curcio in 1976, the Red Brigades had turned more and more violent, with actions that attacked politicians, judges, and policemen. The Moro affair fell within this new strategic direction for them.

To many among the left the kidnapping was problematic, but ambiguously so. The political implications of the BR's deeds were certainly a source of debates, but the daring nature of their actions was tantalizing in its symbolic weight. In the apartment I was sharing in Rome with a few people, the news of the event and of the whole ordeal in the next few weeks became the center of discussion. It also produced a few jokes from the part of friends we had, and here again I am trying to point out the issue of the ambiguity toward violence. One of the main jokes implicated me in the kidnap, as it had emerged that

one woman was part of the contingent that attacked and kidnapped Moro and his escort. Why me? After all, my roommates and I shared the characteristics that made us good candidates for participating in the kidnapping. We all were from the Marche region, from which the most prominent leaders of the BR also came, and even better we were from San Benedetto del Tronto, which was Patrizio Peci's home town. Patrizio Peci was the first "pentito" of the BR and one of its main leaders. In addition, the kidnap occurred on a street where a friend of ours lived. But, all other factors being equal, one characteristic distanced me from my roommates and qualified me as the one who fit the joke best. I was a sociologist. Now, beyond the funny details of the joke, which indicate the popular identification of sociology with radicalism and, worse, terrorism, what I want to emphasize is that we did not live the kidnap as a drama or condemn it tout court, although of course we had differences on how we evaluated the event. Like many others, we detached ourselves from the human tragedy, the emotional side of the story. We rather dealt with the strategic questions surrounding the event. What was the meaning of it? Who was gaining what? Which were the larger political implications? It is evident that a certain dose of cynicism was part of our reaction to the kidnap.

It is not that young people supported violence, those at least who were not militating in Autonomia Operaia or other similar formations, yet there was an ambiguous reaction to violence and no clear-cut demarcations between those who were actively involved in violence and those who were not. This was the case not only in moral or theoretical terms, but also in practice. Violence, in fact, was not confined to self-enclosed and isolated groups. Militants were present everywhere in the network of friends, colleagues, fellow students, etc. You probably knew somebody who was involved in terrorism or other unlawful activities, even if you did not necessarily realize it. For example, I had a friend in Turin, a non-political person, and certainly not a leftist. I was visiting her at the time and she invited some people over for lunch, including a very sweet guy who you would never have associated with violence. This guy and I ended up washing dishes together after lunch, and had a pleasant conversation. A few months later, I asked my friend how he was doing and she told me his friends believed he had entered clandestinità: he had joined Prima Linea. Another example: in my house in Rome, because of the San Benedetto link, we had some guys, friends of friends, who stayed overnight as our guests during that time. They were later arrested

as supporters of the BR. We were hoping the police would never know they stayed with us, of course.

You knew somebody who was involved in violence, you had friends, or friends of friends, you housed them, etc. They were not part of a different world. Although this might sound like too large a generalization, the tight-knit nature of Italian society in part explains the diffusion of violence and the ambiguous reactions to it, in addition to the general discomfort with the political system and the aspirations to some kind of change, at least for left-leaning people.

It is interesting that this ambiguity, or the benevolent neglect of violence present at the time, symbolically ended by invoking the worker, the icon, after all, of traditional left politics and class struggle. Already with regard to the killing of policemen, the issue had emerged for many of us about the class background of carabinieri and poliziotti: the problem was, how could one relate to their proletarian status while fighting the proletarian cause? After all, the police contributed to repress the cause. This issue of the proletarian status of police and carabinieri remained latent. However, in 1979, when Roberto Peci, the brother of the "pentito" leader of the BR, Patrizio Peci, was kidnapped and later executed by the BR, his father cried: "He was just a worker!" "Era solo un operaio!" Coincidentally, what ended the violent cycle of the BR, and any tacit support for them, was their assassination in 1979 of the union member Guido Rossa, "un operaio," another worker. The BR had gone too far. Political struggle's ends and means came to be questioned. Their price had become too high, and the public had reached its limit of ambiguous acceptance.

Note Biografiche

Gian Maria Annovi (Reggio Emilia, 1978) si è laureato in Filosofia e ha conseguito un Dottorato in Letteratura italiana contemporanea presso l'Università di Bologna. È stato visiting student all'Universidad de Barcelona e UCLA, ed attualmente svolge un Ph.D. presso la Columbia University di New York. Ha pubblicato articoli su autori quali Porta, Sanguineti, Rosselli e Zanzotto ed ha recentemente ultimato il suo primo volume di saggi, *Altri corpi. Poesia e corporalità negli anni Sessanta* (Bologna: Gedit, 2008). Attualmente lavora alla sua dissertation sull'opera di Pier Paolo Pasolini e ad un'antologia in inglese della poesia di Antonio Porta.

Kristina Farah Bigdeli received a B.A. in 2007 from the Department of Italian at the University of California, Los Angeles, and is continuing her studies there as a first year graduate student. She is currently exploring contemporary Italian and Lusophone literature and poetry, transnational identity, and translation theory.

Riccardo Boglione è nato a Genova e vive a Montevideo. Si è laureato all'Università di Genova con Edoardo Sanguineti, ha poi ottenuto un M.A. a Boston College e, nel 2006, un Ph.D. alla University of Pennsylvania. Si occupa di avanguardie, studia (e saltuariamente pratica) scritture sperimentali, mentre insegna letteratura italiana alla Società Dante Alighieri.

Sarah A. Carey is a Ph.D. candidate in the Department of Italian at the University of California, Los Angeles. She received her B.A. from Stanford University and her M.A. from UCLA in 2007. She recently presented at Stanford her article on Pier Paolo Pasolini's narrative works, has published in *Quaderni d'Italianistica*, and is currently at work on an article on liminal spaces in the films of Michelangelo Antonioni. Her current research interest is photography in Italian literature and film.

Federica Colleoni è attualmente graduate student di italiano e di film presso l'Università del Michigan, Ann Arbor. Ha ottenuto un M.A. in Letteratura Italiana presso Indiana University, Bloomington, una Laurea in Lingue e Letterature Francese e Inglese presso l'Università degli Studi di Bergamo dove ha anche conseguito un M.A. in Didattica delle

Lingue. Attualmente è interessata alla violenza politica, al trauma, al noir, alla precarietà e insegna la lingua italiana attraverso il cinema.

Glen Duerr is a Ph.D. candidate in the Department of Political Science at Kent State University in Kent, OH. He is originally from England but moved to Canada in his teen years and has traveled to numerous countries throughout the world. His major research interests include nationalism and separatism in Europe on a comparative level.

Staisey Divorski is in her fourth year of the doctoral program in the Department of Italian at the University of California, Los Angeles. She received her Bachelor's degree from Barnard College, Columbia University. Her main research interest is the representation of the body and gender in modern and contemporary Italian literature, with a particular focus on the topics of violence, monstrosity and sexuality.

Adrian R. Duran received his Ph.D. in 2006 from the University of Delaware, with a dissertation on Il Fronte Nuovo delle Arti. His research focused on Italian painting and sculpture during the Cold War and Hip Hop culture and politics. He currently serves as Assistant Professor at the Memphis College of Art.

Simonetta Falasca-Zamponi is associate Professor of Sociology at the University of California, Santa Barbara where she teaches in the areas of social and cultural theory. She is the author of *Fascist Spectacle: The Aesthetics of Power in Mussolini's Italy* (1997; Italian translation, *Lo spettacolo del fascismo*, 2003) and *The Social in Excess: The Collège de Sociologie, Art, and the Transfiguration of Politics in Interwar France* (forthcoming).

Brendan W. Hennessey is an advanced doctoral student in the Department of Italian at UCLA. He received a B.A. in History and Italian from the University of Wisconsin – Madison and an M.A. in Italian Studies from the University of Notre Dame. He currently specializes in Italian cinema with a focus on its relationship with 19th and 20th century literature. His research concerns Italian cinema and spectatorship from Fascism through the 1970s, with a particular interest in Luchino Visconti as filmmaker, theater director, and cultural icon. He recently completed a translation of a select number of poems by Leonardo Sinisgalli to be published in the spring 2008 edition of *Sentence* and is

currently translating the poems of Giorgio Orelli and Luciano Erba for eventual publication in the upcoming anthology, *Quelli che sembrano mosche da lontano* (*Those who look like flies from afar*). His translation of Adriano Spatola's book *Total Poetry* will be released by Green Integer Press in 2008.

Andrea Pera è laureato in Lettere e specializzato in Management Culturale presso l'Università degli Studi di Genova. Nel 2005 ha conseguito - presso lo stesso ateneo - il dottorato di ricerca in "Analisi ed interpretazione dei testi italiani e romanzi," discutendo la tesi "I nostri luoghi oscuri. L'orrore e i suoi scenari nella recente letteratura italiana." Svolge attività di ricerca sulla narrativa italiana del secondo dopoguerra e sul rapporto tra l'immaginario urbano e la letteratura. All'attività di consulente culturale affianca la collaborazione con la cattedra di Teoria della Letteratura dell' Università di Genova.

Lucia Re, born and raised in Rome, is Professor of modern and contemporary Italian literature and culture and comparative literature at UCLA. She studied at the University of Rome and Smith College, and received her Ph. D. in comparative literature from Yale. She specializes in 19th and 20th-century Italian, with an emphasis on the fin-de-siècle, early modernism and avant-garde, and the cultural history of Italy under Fascism and during the Reconstruction. Her publications include *Calvino and the Age of Neorealism: Fables of Estrangement* (Stanford University Press) and *Il cibo e le donne nella cultura e nella storia: prospettive interdisciplinari*. Her current research is about the relationship between Futurism, fascism and feminism, gender issues in 19th-century and 20th century literature and art, and comparative theories of feminism, with an emphasis on women writers and contemporary Italian feminist thought. She recently completed a book entitled *Women and the Avant-Garde*, and she is at work on a new book about modernist Italian writers rooted in Egypt and Africa. Her translation into English (with Paul Vangelisti) of Amelia Rosselli's 1964 book of avant-garde poems, *War Variations*, was published in 2005 in a bilingual edition with her critical introduction and notes (Copenhagen and Los Angeles: Green Integer). For *War Variations*, Lucia Re and Paul Vangelisti were awarded the 2006 Flaiano Prize for international Italian studies and the 2006 PEN USA prize for literary translation.

CINZIA SAMÀ si è laureata in Lingue e Letterature Straniere presso l'Università degli Studi di Milano (1997). Dottoranda in "Mujer, escrituras y comunicación" presso l'Universidad de Sevilla con la tesi "*Marianna Ucrìa* di Dacia Maraini: percorsi di analisi dal romanzo al teatro" (Direttrice di tesi Leonarda Trapassi). Dal 2002 al 2006 ha insegnato la lingua e la letteratura italiana del XX secolo, con particolare attenzione alle scrittrici, presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Da gennaio a ottobre 2007 è stata studentessa ERASMUS di dottorato presso il Dipartimento di Italiano della Facoltà di Lingue e Letterature straniere dell'Università degli Studi di Bergamo (Tutor professoressa Matilde Dillon). Attualmente insegna la lingua italiana a stranieri presso la Società Dante Alighieri, Comitato di Milano e collabora con i gruppi di ricerca spagnoli: "Escritoras y Pensadoras Europeas" e "ILLE" (Interculturalidad, Lenguas y Literaturas Europeas) dell'Universidad de Sevilla. I suoi principali interessi sono: la letteratura contemporanea scritta da donne e la teoria degli adattamenti cinematografici.

DOMINIC SIRACUSA is in his second year of the doctoral program in the Department of Italian at the University of California, Los Angeles. He received his B.A. from The American University of Rome and his M.A. from Middlebury College, Vermont. His main research interest is modern Italian poetry, with a particular focus on the theme of the "in-between."

GIOVANNA SUMMERFIELD has received a Ph.D. in Romance Languages and Literatures (with a Minor in European and Mediterranean History) from University of Florida. She has also attended the Sorbonne, Paris, the University of Maryland (B.A. in Political Sciences) and the University of Catania. She serves as the Undergraduate Advisor of Italian Studies, the Director of Languages Across the Curriculum and of the Study Program in Taormina, Italy for Auburn University. She has published articles and reviews for scholarly publications like *Metamorphoses*, *Arba Sicula*, *Annali d'Italianistica*, *New Perspectives on Eighteenth Century*, *ECCB* as well as the books *Credere aude: Mystifying Enlightenment* (Gunter Narr Verlag), *Patois and Linguistic Pastiche in Modern Literature* (Cambridge Scholars Publishing), *Domenico Tempio: Poems and Fables, and Remembering Sicily* (Legas Publishing), *No Tomorrow* (University Press of America) and *Ritmi...incontrastati rumori del cuore* (Albatros Editrice). Her research

focuses on the long eighteenth-century (1660–1830) Italian (Sicilian, in particular) and French literature, with emphasis on religious and philosophical movements, material culture, and women's studies.

Diana Thow, a California native, is an MFA candidate in literary translation at the University of Iowa. She's currently working on her MFA thesis, "Translating Resistance: the poetry of Amelia Rosselli."